Teresa revista de literatura brasileira 2

Ficha catalográfica elaborada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

---

Teresa revista de Literatura Brasileira / área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo – nº 2 (2001) São Paulo: Ed. 34, 2001.

ISSN 1517-9737-02

1. Literatura Brasileira. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de Literatura Brasileira.
CDD 869.9

Agradecimentos CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), IEB (Instituto de Estudos Brasileiros da USP), Secretaria do Depto. de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP, arquivo do jornal *O Estado de São Paulo*, Editora Record, Fábio Miguez, Gerardo Mello Mourão, Glória Carneiro do Amaral, herdeiros de Graciliano Ramos, Jair Marcatti, Nádia Regina Marques Coelho Bumirgh, Renata Ciamponi Mancini, Tunga, Zenir Campos Reis.

Teresa é uma publicação do programa de pós-graduação da área de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

[ilustrações Tunga]

Teresa revista de literatura brasileira 2

USP editora 34

Quando vi Teresa de novo — Os olhos guardam a mesma expressão mas o corpo ganhou novos contornos, amadureceu. *Teresa* continua sendo a revista do programa de pós-graduação da área de Literatura Brasileira, aberta a todos os professores e orientandos, refletindo um processo iniciado no sentido de contribuir para a criação de projetos coletivos envolvendo o conjunto da Área.

O primeiro aspecto a ser destacado é que a comissão executiva incorporou novos membros, abriu-se a uma maior participação, ampliou sua capacidade de trabalho. O segundo é que, sem deixar de estar profundamente enraizada na Universidade de São Paulo, *Tereza* adquiriu uma postura mais nacional. Foi com surpresa e satisfação que recebeu inúmeras colaborações vindas de diferentes instituições do país. O que era ambição de longo prazo tornou-se uma possibilidade concreta. Embora ainda não esteja inteiramente habilitada a dar vazão ao grande número de textos recebidos, a revista assume o compromisso de ampliar cada vez mais os espaços de diálogo.

A nossa preocupação é sublinhar as linhas de força presentes desde o primeiro número. Por isso, a seção "Página aberta" volta a sinalizar para outros desdobramentos do "Seminário sobre crítica literária" promovido pela área em 1999, — o número inicial trazia um ensaio de Alfredo Bosi, "Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão na história literária" — nesta segunda entrega, João Adolfo Hansen comparece com "Barroco, neobarroco e outras ruínas". Seguem a este outros ensaios: o de Ricardo Martins Valle (sobre Cláudio Manuel da Costa), o de Luiz Roncari (sobre *Grande sertão: veredas*, parte de sua tese de livre docência), o de Luís Bueno (sobre Guimarães Rosa e Clarice Lispector) e o de Maria Salete Magnoni (que rastreia leituras de Lima Barreto).

A seção "Documento" traz um dossiê sobre Graciliano Ramos, contemplando textos de difícil acesso, alguns conhecidos apenas por especialistas e outros ainda inéditos. Este é o caso de "Édipo guarda-livros — leitura de Caetés", contribuição original de João Luiz Lafetá, fazia parte de seu projeto de livre docência e sua publicação tem aqui também o caráter de homenagem a um intelectual e amigo que tão cedo nos deixou. Visando compor uma pequena fortuna crítica, selecionamos dois

artigos de Roger Bastide, "O mundo trágico de Graciliano Ramos" (1947) e "Graciliano Ramos", este último publicado na revista *Mercure de France* (1958) e traduzido por Gloria Carneiro do Amaral especialmente para *Teresa*. Dentro desta mesma perspectiva, republicamos dois textos de Rubem Braga, um sobre *Vidas secas*, de 1938, e o discurso enviado para a homenagem aos cinqüenta anos do romancista, realizada no restaurante Lido, em 1942. Otto Maria Carpeaux também figura com "Graciliano e seu intérprete", artigo sobre a excelente leitura feita por Floriano Gonçalves, e a crônica "Amigo Graciliano". Estes dois últimos textos fazem parte da pesquisa de Zenir Campos Reis, que também assina o ensaio "Sinal de menos", sobre a correspondência de Graciliano. Esse dossiê não seria possível sem a sua colaboração.

Encerrando a pesquisa publicamos uma crônica inédita do próprio Graciliano que chegou até a pesquisadora Nádia R.M.C. Bumirgh por intermédio de um funcionário da Casa Museu Graciliano Ramos, em Palmeira dos Índios, o sr. João Tenório Pereira — num gesto de generosidade, estendido agora ao público desta revista. Neste texto, Graciliano esclarece seu posicionamento no concurso *Humberto de Campos*, instituído pela Livraria José Olympio, em 1937, no qual participou como membro do júri, ocasião em que Guimarães Rosa teve um volume de contos — que mais tarde comporia *Sagarana* —, preterido pela diferença de um voto.

Dentre os muitos fios que costuram *Thereza* figuram as narrativas de Modesto Carone, Ayde Lopes, David Oscar, Nelson de Oliveira; os poemas de Alcides Villaça, Valentim Facioli e Gabriel Albuquerque; as resenhas de Antonio Arnoni Prado, Leila V. B. Gouvêa, Luís Augusto Fischer, Elizabeth Ziani. Todos atravessados pelo trançado inteligente de Tunga, um dos nomes mais importantes da nossa arte contemporânea.

A cada número, a revista vai cumprindo seu destino — e, se uma última nota cabe aqui, mas não a menos importante, é para o trabalho de equipe, fascinante por participar de um projeto coletivo que vai contra a cultura de nosso tempo. Que esta *Teresa* seja como aquela corda tênue e rústica usada para transpor muros, que os lençóis atados por um sonho maior reúnam nossos pequenos sonhos particulares num fio que nos justifique. *Teresa* agora já tem um passado. No próximo ano, o leitor talvez possa dizer — *Da terceira vez* ...

1 » PÁGINA ABERTA

Barroco, neobarroco e outras ruínas

João Adolfo Hansen

Resumo O texto propõe que a reconstituição dos códigos bibliográficos, dos códigos retórico-poéticos e dos condicionamentos materiais e institucionais das representações luso-brasileiras do século XVII não necessita da noção dedutiva de "barroco" que as classifica universalizando categorias críticas próprias do contínuo e da psicologia idealistas. **Palavras-chave** Barroco » Gregório de Matos » retórica poética.

Abstract *This paper argues that the reconstitution of bibliographical codes, rhetorical-poetical codes and material and institutional conditions of XVIITH century Luso-Brazilian representations does not need the deductive notion of "baroque" applied to their classification, for the notion universalizes critical categories that are specific of idealistic continuum and psychology.* ***Key words*** *Baroque » Gregório de Matos » poetical rhetoric.*

—Esse é o professor que trabalha com o barroco.

—Prazer.

—Muito prazer.

—Mas... é o barroco histórico...

—Ah...

[Num corredor]

"Qui t´a faite? pensai-je. Tu ne ressembles à rien, et pourtant tu n´es pas informe"

[Paul Valéry. *Eupalinos ou L´Architect. Oeuvres*]

Estado da questão Acredito, como Alan Boase[1], que é inútil fazer mais uma vez a etimologia do termo "barroco" para buscar definições mais precisas dele na *uerruca* da *História Natural* de Plínio, no silogismo escolástico e na pérola irregular. Fazê-lo lembra o trabalho de colecionar borboletas em gavetas previamente classificadas, como ocorre nos usos dedutivos e a-críticos da noção estilística de "barroco" para classificar e unificar as representações[2] luso-brasileiras do século XVII com categorias estético-políticas exte-

1 BOASE, Alan. "Réflexions sur la problématique spécifique du Baroque". In: *Renaissance Maniérisme Baroque*. Paris: Vrin, 1972, p. 39.

2 Na sociedade luso-brasileira do século XVII, a identidade é definida *como* representação — uma forma específica da posição — e *pela* representação — uma ocasião de sua aplicação como aparência decorosa subordinada no corpo místico do Império Português. Por "representação", no caso, entendo quatro coisas: 1. O uso particular, em situação, de signos no lugar de outra coisa. Nas representações luso-brasileiras do século XVII, os signos são recortados em uma matéria qualquer como imagens de conceitos produzidos na substância espiritual da alma participada pela substância metafísica de Deus. 2. A aparência ou a presença da coisa ausente

riores a elas[3]. O "barroco" nunca existiu historicamente no tempo classificado pelo termo, pois "barroco" é Heinrich Wölfflin e os usos de Wölfflin. Melhor dizendo, a noção só passou a existir formulada *positivamente*, em 1888, na obra admirável de Wölfflin, *Renascimento e Barroco*, como categoria neokantiana apriorística em um esquema ou morfologia de cinco pares de oposições de "clássico" e "barroco" aplicados dedutivamente para apresentar alguns estilos de algumas artes plásticas dos séculos XVI e XVII. Antes de Wölfflin, em 1855, indiciando o crescente interesse pela noção, Jacob Burckhardt havia proposto que o *Barockstyl* era um "dialeto selvagem" da linguagem renascentista. Riegl falou de "tátil" e "visual". E, na crítica ao filisteísmo alemão, Nietzsche afirmava que falar mal do "barroco" era uma atitude de pedantes. Wölfflin retomou a noção, nos *Princípios fundamentais da história da arte*, de 1915, como categoria de uma *Kunstwissenschaft*, uma ciência da arte. No esquema, "barroco" aplica-se dedutivamente a alguns estilos em que predomina o pictórico ou a massa acumulada da cor confundida, como acontece na pintura de Rubens, que exigiria observação dinamicamente minuciosa de formas misturadas que se subordinam a um único ponto de vista. Por oposição, "clássico" compõe, também dedutivamente, artes em que predomina a linha do desenho nítido que prescreve a observação quase estática de superfícies coordenadas de formas claras e distintas, como na pintura não-penumbrista de Rafael. A morfologia lineariza os estilos artísticos como unidades consecutivas sobre o eixo de um contínuo temporal, "clássico" antes, "barroco" depois[4], não admitindo a coexistência historicamente observável de múltiplos estilos, como ocorre nos casos de Michelangelo, Caravaggio, Poussin, Bernini[5],

» produzida na substituição. 3. A forma retórico-poética da presença da ausência. 4. A posição hierárquica encenada na forma como tensão e conflito de representações.

3 Uso a expressão "século XVII" para classificar descritivamente a duração da "política católica" da colonização ibérica anti-maquiavélica e anti-luterana, cujos limites podem ser 1580, início da União Ibérica, e 1750, ano da morte de D. João V e início das transformações políticas e culturais do despotismo ilustrado do Marquês de Pombal. As datas são indicativas, podendo-se recuá-las ou avançá-las segundo as várias estruturas de durações e extensões diversas e diferentes que coexistem no recorte. Se algumas aparecem como longuíssimas durações de referências e modelos gregos, latinos, patrísticos, escolásticos e neo-escolásticos, principalmente, que desaparecem por volta do final do século XVIII, outras continuam sendo transformadas fora do limite cronológico desse recorte. É o caso de modelos artísticos italianos e ibéricos quinhentistas e seiscentistas aplicados na arquitetura, na escultura e na pintura do final do século XVIII e início do XIX.

4 A partir de 1920, fala-se de "Maneirismo", unidade estilística posta entre o Renascimento e o Barroco, como classificação, por exemplo, de emuladores da *maniera* de Michelangelo Buonarrotti. Curtius propõe "maneirismo" como invariante transistórica, entendendo "barroco" como uma de suas espécies.

nos recortes cronológicos unificados pelas oposições, como formas produzidas por uma emulação que transforma tópicas retóricas e procedimentos técnicos de sedimentos e modelos egípcios, gregos, alexandrinos, latinos, bizantinos, patrísticos, escolásticos, neo-escolásticos e um enorme etc., simultâneos e de duração diversa e diferente; também não admite a existência de composições em que os procedimentos técnicos e os efeitos de significação das artes classificadas pelas oposições aparecem mesclados ou combinados.

Desde que Wölfflin usou o termo como categoria estética positiva, a extensão dos cinco esquemas constitutivos de "barroco" — *pictórico, visão em profundidade, forma aberta, unificação das partes a um todo, clareza relativa* — passou a ser ampliada, aplicando-se analogicamente a outras artes do século XVII, como as belas letras, apropriadas como "literatura barroca" em programas modernistas e estudos de tropos e figuras feitos segundo a conceituação romântica de retórica como estilística restrita à elocução psicologicamente subjetivada, para em seguida classificar e unificar as políticas, as economias, as populações, as culturas, as "mentalidades" e, finalmente, sociedades européias do século XVII, principalmente as ibéricas contra-reformistas, com suas colônias americanas, na forma de essências: "o homem barroco", "a cultura barroca", "a sociedade barroca" etc. Dedutivas e exteriores, as apropriações a-críticas de Wölfflin substancializam a categoria, constituindo "barroco" como fato e essência que existem em si, *ante rem*, levando a que rotineiramente se pergunte se tal autor, monumento, quadro, livro ou poema são "barrocos". Feitos sem crítica documental sobre a produção das letras e artes no século XVII, sem crítica documental dos modos como os resíduos delas foram selecionados, conservados e transmitidos desde o século XVIII e, ainda, sem crítica genealógica da invenção da categoria no final do século XIX e das suas apropriações posteriores, os usos de "barroco" na crítica e na história literária não consideram, geralmente, que a noção não tem existência independente do *corpus* neokantiano aplicado para defini-la[6] no final do século XIX, nem dos lugares institucionais que a aplicam, nem, ainda, dos condicionamentos históricos dos objetos particulares do século XVII a que se aplica. Para que a definição e o uso do termo fossem pelo menos aceitáveis, seria necessário que características ditas "barrocas" especificassem todas as obras de uma série determinada e apenas a elas; no entanto, as séries classificadas como "barrocas" são bastante diversas e diferentes de lugar para lugar, de autor para autor, e, principalmente, de uma arte para outra e mesmo de obras para obras de um mesmo autor, de modo que características formais propostas

5 Cf. KOSSOVITCH, Léon. O barroco inexistente. Entrevista com Joaci Pereira Furtado. *CULT*. Revista Brasileira de Literatura (São Paulo), Lemos Editorial, p. 60-1, maio 1998.

6 MIGNOT, Claude. Un monstre linguistique. *L'Âge du Baroque*. Magazine Littéraire n. 300 (Paris), p. 42, juin 1992.

como específicas de "barroco", quando a noção se aplica às representações do século XVII, não passam de generalidades formuladas como deduções e analogias — *informalidade, irracionalismo, pictórico, fusionismo, contraste, desproporção, deformação, acúmulo, excesso, exuberância, dinamismo, incongruência, dualidade, sentido dilemático, gosto pelas oposições, angústia, jogo de palavras, niilismo temático, horror do vácuo* — que explicitam mais as disposições teórico-ideológicas dos lugares institucionais que as aplicam que propriamente a estrutura, a função e o valor históricos dos objetos a que são aplicadas, na medida mesma em que, sendo genéricas, como resultados de esquemas universalizados a-criticamente sem fundamentação empírica, também poderiam ser aplicadas a qualquer outra arte de qualquer outro tempo.

Aqui, porém, não me interessa negar a existência de "barroco" nem propor que não se use o termo. Como dizia Deleuze, é estranho negar a existência de "barroco", como se negam unicórnios e elefantes rosa. No caso destes, o conceito já está dado, mas não no caso de "barroco", em que seria útil saber se é possível inventar um conceito capaz de lhe conferir existência no século XVII[7]. Para demonstrar que não, basta propor o conceito que existe, e que é o positivado por Wölfflin, e, depois, pelo historicista espanhol Eugénio D'Ors, que em estudos kardecistas desmaterializou de vez a generalidade dedutiva do esquema, afirmando que "O Barroco", Constante Universal do Espírito Humano, desencarna-se em sua obra quando nela reencarna "Clássico" várias vezes, desde a Pré-História. Certamente, o termo pode ser usado como se usa qualquer outra etiqueta arbitrária para classificar *operatória* e *descritivamente* um *corpus* determinado. São criticáveis seus usos quando implicam a classificação e a unificação dedutivas e transistóricas das representações das letras do século XVII; ou seja, os usos que, generalizando o apriorismo do esquema wölffliano e sua desistoricização definitiva por D'Ors, desqualificam ou valorizam as representações com critérios neoclássicos, românticos e positivistas universalizados como "excesso", "deformação", "ruptura", "angústia", "acúmulo", "jogo de palavras", "hermetismo", "mau gosto", "afetação", considerando as formas passadas como etapas para si mesmos e, por isso, concebendo-as de maneira unilateral[8]. Por exemplo, nas histórias literárias escritas segundo o pressuposto teleológico de que as

7 DELEUZE, Gilles. *Le Pli. Leibniz et le Baroque.* Paris: Minuit, 1988, p. 47.

8 No sentido de Marx: "O assim chamado desenvolvimento histórico fundamenta-se em que a última forma considera as formas passadas como etapas para si mesma. E sendo esta forma raramente e apenas em condições determinadas capaz de criticar-se a si mesma — não se trata aqui daqueles períodos históricos que se apresentam a si mesmos como tempos de decadência — ela as concebe sempre de maneira unilateral" (MEW, vol. 13, p.636).

mudanças estéticas alinham-se como superações que expressam o nacional, "barroco" é etapa, "O Barroco", do contínuo sobre o qual as letras, unificadas como estilo de época, vão-se sucedendo umas depois de outras, retornando ao sujeito transcendental kantiano ou ao espírito absoluto hegeliano. Uma teoria que pressupõe a objetivação de si mesma como esquema prévio aplicado aos objetos não pode ser usada em nenhum trabalho de análise histórica. E nenhum trabalho de análise histórica é factível sem uma progressiva sistematização simultânea das informações documentais, que implica um pensamento crítico em contínua (auto)verificação[9]. A noção apriorística ou dedutiva de "barroco" é descartável, enfim, ainda que muitas de suas reencarnações até possam ser curiosamente folclóricas como o elefante rosa.

Usos de "barroco" Observou-se nos últimos 20 anos um interesse crescente e polêmico pelo "barroco", que retornou com alguma insistência em práticas artísticas[10] e críticas[11] contemporâneas identificadas muitas vezes como "neobarrocas", "pós-modernas" e

9 FOUCAULT, Michel. "Le sujet et le pouvoir". In: *Dits et écrits 1954-1988*. Ed. établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald. Paris: Gallimard, 1994, 4 v., vol. IV, 1980-1988, p. 223.

10 Usos poéticos de "barroco" e "neobarroco" são operatórios, como o "neobarroso" na foz do Rio da Prata, de Néstor Perlongher; o "barroco" como "simbiose" ou "mestiçagem" contínuas que engendram "barroquismo", segundo Alejo Carpentier, para quem as pirâmides de Teotihuacán também são "barrocas". Um uso muito influente de "barroco" é o do "presente de produção" poética e artística proposto por Haroldo de Campos. No caso, "neobarroco" significa a novidade contemporânea produzida por uma invenção artística que, apropriando-se sincronicamente de procedimentos técnicos e efeitos das artes do século XVII, usa-os como matéria de transformações poéticas. O nome "neobarroco" dos objetos estéticos é posto por meio de analogias estabelecidas entre seus efeitos e os efeitos das artes do passado classificadas como "barroco". Na apropriação poética dos restos, propõe-se, com Jauss, Iser, Paz, Sarduy e outros, a exemplo do que T.S. Eliot fez com a poesia de Donne e Marvell, ou Garcia Lorca com a de Góngora, que o conhecimento da poesia de Mallarmé, por exemplo, permite ao poeta contemporâneo reconhecer o valor estético da poesia de Góngora, que é constituído retrospectivamente como precursor. Não é o asianismo de Góngora, no final do século XVI, que antecipa as divisões prismáticas da Idéia da poesia de Mallarmé, no XIX, mas a leitura de Mallarmé por um poeta do século XXI que permite constituir a poesia de Góngora como uma tradição do novo ou de determinado modo contemporâneo de compor poesia segundo um cânone poético "de invenção". Da mesma maneira, conhecendo a antropofagia cultural de Oswald de Andrade, o poeta contemporâneo pode classificar *poeticamente*, com uma metáfora, as mesclas estilísticas da sátira de Quevedo ou da poesia atribuída a Gregório de Matos Guerra como "antropofagia cultural", quando se apropria delas para produzir mistos estilísticos chamados de "neobarrocos". *Poeticamente*, como termo que especifica um programa estético, "neobarroco" indica procedimentos específicos de

"pós-utópicas"[12]. O retorno produziu e produz várias unilateralidades[13]. O termo "neobarroco" significa "novo barroco" e implica a existência de um intervalo temporal entre o presente, que enuncia o "neo", e algo que seria um passado, "o barroco" entendido nos termos

» práticas de apropriação do passado na invenção artística contemporânea. Os usos da noção são discutíveis, contudo, quando as metáforas da ficção ou da prática poética são transferidas para o discurso crítico e historiográfico, afirmando-se por exemplo que Gregório de Matos é um antropófago cultural ou, como se diz hoje na Bahia, um antropólogo-eclético-sincrético-pluriétnico-multicultural. Muitas feridas narcísicas permaneceriam incólumes se as pragmáticas poéticas, críticas e historiográficas, que usam os termos "barroco" e "neobarroco", fossem definidas. A poesia é sempre histórica, mas o discurso da poesia não é o discurso da história. A identificação de ficção e história tem conseqüências políticas graves e já foi suficientemente questionada. Em usos historiográficos, a aplicação de categorias iluministas e pós-iluministas às representações luso-brasileiras do século XVII é evidentemente anacrônica, supondo-se a irredutibilidade da diferença histórica das práticas substancialistas de uma monarquia católica absolutista aos esquemas teleológicos e ilustrados da *respublica* que todos, suponho, desejamos democrática também quando é república das letras.

11 Críticas às vezes engenhosas. Recentemente, identificando "barroco" com "curva", um crítico do Rio escreveu que as pernas de Garrincha eram "barrocas". Apesar disso, podia-se acrescentar, marcaram gols "clássicos". Outro, poeta e crítico de artes plásticas, já tinha proposto que as montanhas de Minas Gerais são "barrocas". E por aí vai.

12 Por exemplo, na expressão "América Barroca", que retoma as conceituações da obra de Richard Morse, como o livro *O Espelho de Próspero*, que trata da especificidade da colonização inglesa da América do Norte, comparando-a com a colonização ibérica, propõe-se a continuidade transistórica do *ethos* corporativista da colonização ibérica. A continuidade explicaria, por exemplo, a natureza de práticas de conciliação política da assim chamada "América Latina", como é o caso da federação das diferenças tucanas e oligárquicas comandadas pela cabeça real do Banco Mundial. Nos usos em que "barroco" e "neobarroco" significam a continuidade transistórica do *ethos* ibérico, típico da doutrina católica do poder monárquico absolutista, caracterizado pela indistinção de *público/privado*, pelo providencialismo e milenarismo messiânico, pelo corporativismo, pela delegação da autoridade e pelo favor como mediação universal das relações sociais, o "neobarroco", suposto como característica principal da cultura "neobarroca" contemporânea, significa a fatalidade da natureza colonial do país, segundo um pressuposto indeterminado e metafísico, como o *éon* "barroco" ou o Universal do Espírito Humano de D'Ors.

13 Na *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido não inclui o assim chamado "barroco", tendo sido criticado por tê-lo "seqüestrado", como se lê em *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*, de Haroldo de Campos (Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989). Acredito que, dando conta de um projeto histórico caudatário da *Bildung* do idealismo alemão, o trabalho histórico de Candido não podia incluir o chamado "barroco", pois as representações que passaram a ser assim classificadas no

de Wölfflin, também chamado de "barroco histórico", ou seja, as ruínas do século XVII. Por sua vez, "barroco histórico" parece significar duas coisas: a primeira, que houve algo efetivamente histórico, como "o barroco", na chave de Wölfflin; a segunda, que há "barrocos" que não são históricos. Assim, por vezes o termo "barroco" de "neobarroco" também significa uma estrutura intemporal, "O Barroco", entendida segundo a metafísica de D'Ors. Lembrando-se que "barroco" é uma invenção neokantiana e positivista do século XIX e que o século XVII não foi "barroco", o termo "neobarroco", como "novo barroco", também significa — em todos os casos — o futuro de um pretérito que não houve ou pelo menos o futuro do neokantismo de Wölfflin como um neo-neokantismo. Os diversos e diferentes usos da noção parecem indicar que há vários modelos de inteligibilidade aplicados segundo pragmáticas diversas.[14] Em todos, a identidade dedutiva de "barroco" ou "barroco histórico" é operada por meio de analogias estabelecidas entre efeitos descontínuos e críticos da racionalização negativa da forma moderna e da desierarquização "eclética" do valor estético da informalidade pós-moderna com os efeitos das agudezas retóricas do conceito engenhoso do século XVII. Os usos dedutivos, a-críticos, analógicos e transistóricos de "barroco" são obviamente históricos, incluindo-se em programas políticos de apropriação do passado colonial objetivamente interessados na produção de tradições nacionalistas[15] e desistoricizações neoliberais.[16]

» século XX eram entendidas pelos agentes históricos do processo de *Bildung*, a partir do final do século XVIII, como representações despóticas, próprias do Antigo Estado português, ou seja, exteriores ao projeto.

14 É sabido que em países da América Espanhola, como Cuba, México, Peru, intelectuais e artistas usam o termo "barroco" programaticamente, de modo afirmativo, para conceituar uma cultura *criolla* miscigenada. Lezama Lima falou do "señor barroco", recusando a transistoricidade da metafísica de D'Ors, para significar a cultura de resistência política do *criollo* como originalidade americana ou "arte da contraconquista", que enfrentou e enfrenta o imperialismo de culturas hegemônicas. Neste sentido, "barroco" significa a fusão de culturas já nos séculos iniciais da invasão e conquista das novas terras pela Espanha. É útil, contudo, especificar histórica e antropologicamente os modos como foi realizada, problematizando-se o racismo implícito na idéia de "miscigenação", quando esta é formulada pressupondo "purezas" étnicas e culturais européias e indígenas anteriores à conquista da América.

15 A interpretação de "barroco" mais generalizada no ensino superior e médio é a da tradição romântica e hegeliana proveniente dos antiquários do século XVIII, que assimilaram idéias de Herder e dos irmãos Schlegel, principalmente do Friedrich Schlegel convertido ao catolicismo, que, a partir de 1812, renegou sua teoria crítica anterior, que definia a poesia como universal progressivo ou revolução permanente da forma, quando fez, em Viena, as conferências sobre as literaturas antigas e modernas, incluindo a crítica das obras literárias no movimento de construção do Estado nacional alemão. A constituição da história literária significa, obvia-

» mente, a constituição da Literatura e da sua historicidade. Assim, no programa nacionalista de formação do "povo" e organização da cultura por intelectuais orgânicos, a história literária sistematizada por Schlegel revela o *Geist*, o Espírito, a *Weltanschaaung*, a visão de mundo, de vários momentos da história nacional orientados como expressão e progresso. Sempre acompanhado de crítica estética, o gênero pressupõe que as obras artísticas são uma mediação que expressa conteúdos da realidade social em sua evolução, sendo objeto de uma hermenêutica que revela a originalidade do caráter nacional para um público instado a conscientizar-se do mesmo, integrando-se ao processo. O gênero da história literária assim realizado costuma abstrair tanto a materialidade dos suportes e dos meios de transmissão das obras quanto a especificidade histórica das práticas produtivas da forma, que é simples meio para o Conteúdo nacional. Transformado em factualidade positivista ainda no século XIX, o gênero reduz o estético a ilustração documental de um sentido pretotalizado como "caráter nacional" expresso na raça e na psicologia do artista-gênio. A história literária organizada segundo essa matriz faz de cada momento da cultura uma etapa para estágios posteriores e superiores, mantendo-se atuante, de forma inercial e quase sempre impensada, nas categorias psicologistas que, a partir do século XX, operando dedutivamente com a noção de "barroco" e "neobarroco", dão continuidade ao pressuposto romântico-nacionalista claramente exposto por Gonçalves de Magalhães no "Discurso histórico sobre a literatura brasileira", publicado na revista *Niterói*, em 1836, em Paris. Nesse texto, como se sabe, Magalhães constrói uma alegoria da cultura brasileira, que organizava com outros intelectuais do IHGB, na forma de uma montanha circundada por um caminho ascendente. Conforme Magalhães, ele e os autores do seu tempo ainda se acham na base, mas, subindo, fazem subir, com a missão civilizatória que define a literatura brasileira como "indígena civilizada". Segundo o autor, os autores coloniais, caracterizados pelo artificialismo retórico da imitação de modelos metropolitanos, não teriam sabido ou querido representar a "realidade brasileira" já caracterizada, em tempos coloniais, pelo caráter nacional cujo *telos*, posto na origem do país no século XVI, integra o local à religião cristã e à civilização européia. A maioria dos autores coloniais ficaram alienados do *ethos* nacional devido ao artificialismo da imitação de modelos metropolitanos, mas houve prenúncios do mesmo em descrições da natureza e críticas esparsas à predação colonialista. O resgate desses prenúncios pela história literária compõe as expressões sucessivas e progressivas dessa natureza, física e humana, fazendo da literatura um instrumento progressista de formação da jovem nação tutelada pelo Imperador Pedro II no seu manto de tucano real. É o *telos* nacionalista que determina, nessa historiografia, os critérios de definição do que seja o evento representável válido, visível e dizível, e a qualidade estética positiva da arte que o representa. No caso da historiografia literária romântica, o *telos* leva a pinçar aqui e ali, nas obras coloniais, exemplos do ideal preformado pelo intérprete em uma retrospecção que transforma autores coloniais em protonacionalistas, como ainda ocorre agora na folclorização da poesia chamada Gregório de Matos. Como o fim está dado no princípio, as obras são eventos reveladores da necessidade ideal que avança para a sua plena realização futura. Por outras palavras, sendo modelada como retrospecção de prefigurações de um ideal, a história literária romântica permanece teológica, lembrando o *figural* da interpretação cristã. Nos casos de obras coloniais em que a prefiguração não ocorre, o tempo anterior à Independência é constituído por meio de catego-

É útil lembrar que, na morfologia de Wölfflin, "clássico" é definido como "formal". Logo, "barroco" implica "informalidade". A suposta "informalidade", no sentido dedutivo da categoria, foi programaticamente apropriada na vanguarda expressionista alemã, no começo do século XX, sendo desde então psicologizada neo-romanticamente, positiva e negativamente, como "irracionalismo" expresso, segundo inúmeras interpretações, no "excesso", no "acúmulo" e na "desproporção" da forma. Muitas vezes, em leituras psico-

» rias espaciais como um espaço homogêneo e vazio, que importa e imita artificialmente, sem transformação, as representações metropolitanas. A mesma representação colonial torna-se, por assim dizer, exterior à "realidade brasileira" pressuposta no local como "nacional". O próprio evento da representação perde sua especificidade de prática datada e situada, pois é absorvido na essência que o explica dedutivamente. A especificidade histórica das práticas locais não é considerada, quando são apropriadas como mediação ou etapas para o estágio superior, que as considera representativas. Quando as representações são transformadas em "barroco", no século XX, a interpretação nacionalista tende a ser mantida no uso dedutivo e a-crítico da noção. A respeito da historiografia literária Cf. BOSI, Alfredo. "Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão na história literária". *Teresa*. Revista de Literatura Brasileira (São Paulo), DLCV-FFLCH-USP, 1º semestre de 2000, n. 1, págs. 9-47; COSTA LIMA, Luiz. Auerbach e a História Literária. *Cadernos do Mestrado 2* (Rio de Janeiro), Depto. de Letras, UERJ, 1992, p.3-34; *Limites da Voz. Montaigne, Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

16 Na chave dos *cultural studies* norte-americanos, afirma-se também que o "barroco" teria sido adaptativo, flexível como uma coluna vertebral, sem doutrina e oposição cultural de espécie alguma. Um exemplo dessa ideologia pode ser lido no texto do catálogo da exposição *Barroco Brasileiro* organizada pelo governo brasileiro no Petit Palais de Paris, em 1999, que traduzo:

"Esta vitalidade sem fronteira do barroco, esta ductilidade e esta maleabilidade, que lhe permitem adaptar-se aos mais diversos contextos sócio-culturais, políticos e geográficos e às mais opostas tradições culturais e espirituais se explicam sem dúvida por seu caráter de arte sem doutrina. (...) Os contemporâneos do barroco jamais fizeram a teoria do barroco (diferentemente do que se passou com o Renascimento, o Classicismo, o Neoclassicismo); este vazio doutrinário, que dribla nossos esforços de definição, faz do barroco uma arte que não se opõe a nenhuma outra, mas que se adapta a todas as situações". Cf. POMMIER, E. "Barroco Brasil Barroco". In: *Brasil Barroco. Entre céu e terra*. Paris: Petit Palais, União Latina, 1999/2000, p. 42.

O texto classifica autores luso-brasileiros de artes e outros do século XVII e XVIII como "barrocos" e afirma que nunca fizeram a doutrina do "barroco". A afirmação seria justa, se a expressão "vazio doutrinário" se referisse à impossibilidade de homens do século XVII pensarem em Kant, Comte, Wölfflin e Fukuyama. Mas não se trata disso. O texto constitui os autores do século XVII como ignorantes de si mesmos e do que fizeram em seu tempo, ferindo a memória de grandes cabeças, como por exemplo Galileo, Possevino, Gilio, Ripa, Valeriano, De Soto, Bellarmino, Botero, Suárez, Borromeu, Cajetano, Acquaviva, Marino, Accetto, Pallavicino, Otonelli, Peregrini, Tesauro, Góngora, Quevedo, Gracián, Jáuregui, Lope, Saavedra Fajardo, Palafox, Sigüenza y Góngora,

existencialistas, o suposto "irracionalismo" é "angústia" de suposta psicologia do *Dasein* "barroco" tragicamente dilacerado, por exemplo, pelo mecanicismo reflexológico de Arnold Hauser e pelo sociologismo togado de Lucien Goldmann. Dizendo-o de outro modo, quando as apropriações classificam os resíduos do século XVII como "barrocos", no sentido wölffliano-neokantiano da categoria, a suposta "informalidade" de "forma aberta" e "dinamismo" e o suposto "irracionalismo" de "pictórico" e "clareza relativa" são sobrepostos à particularidade das práticas produtivas das representações, deslocando e obliterando sua formalidade de prática. Em seu tempo, eram produzidas pela aplicação de técnicas racionais, que prescreviam os processos e os procedimentos da sua invenção, publicação e consumo. O apagamento da mediação técnica faz entender os efeitos calculados das representações ditas "barrocas" por meio do patetismo psicológico da ironia romântica e do realismo de concepções empiricistas, generalizando transistoricamente as categorias do idealismo alemão na base das interpretações. As aplicações do esquema "informalidade" também fazem entender que o suposto "irracionalismo" supostamente expresso em efeitos supostamente "excessivos" resulta da unidade contraditória de suposta superestrutura ideológica do século XVII, "a mentalidade barroca", e de uma também suposta subjetividade psicológica que se angustiou nela, "o homem barroco". Segundo as apropriações, que apagam a especificidade política e retórico-poética da produção dos efeitos das representações ditas "barrocas" em seu tempo, a consciência possível do "homem barroco" se retorceu em imagens alambicadas, artificiais, ociosas, fátuas, pedantes, sem relação orgânica com sua realidade, expressando de modo complicado,

» Sor Juana Inés de la Cruz, D. Francisco Manuel de Melo, Vieira, Francisco Leitão Ferreira, Grimmelshausen, Gryphius, Athanasius Kircher e um extenso etc., que doutrinaram magnificamente o que praticaram, para afirmar que o "barroco" é "uma arte que não se opõe a nenhuma outra, mas que se adapta a todas as situações". A produção da ignorância do suposto "barroco" quanto a si mesmo no seu tempo, os séculos XVII e XVIII, produz outra, específica do presente em que a formulação é feita: consiste em propor ao público da exposição do Petit Palais e aos leitores dos textos do catálogo sobre *Brasil Barroco* o caráter adaptativo, integrativo e sem conflitos do assim chamado "barroco" na sociedade colonial "barroca" dos séculos XVII e XVIII e, supondo-se que o Brasil faz parte da "América Barroca", na sociedade brasileira "neobarroca" e neocolonial-neoliberal do ano 2000. Uma leitura superficial de ordens-régias, regimentos de governadores, atas de Câmaras municipais, sátiras atribuídas a Gregório de Matos, cartas jesuíticas sobre a catequese, documentos que regulam o tráfico e o castigo exemplar de escravos, denúncias à Inquisição etc. etc. demonstraria que essa "arte que não se opõe a nenhuma outra" sempre põe em cena a hierarquia e os processos de dominação, como integração, subordinação e exclusão forçadas de índios, negros, mulatos, judeus, cristãos-novos, pobres e outros plebeus como membros do corpo místico do Império Português.

mas não complexo, o real do seu tempo. A determinação desses expressionismos angustiados é explicada no caso luso-brasileiro, geralmente, pelo fato de "o homem barroco" — que já era um Brasileiro vivendo numa colônia do Império Português no século XVII — ter chegado demasiado cedo para a ciência empirista inglesa em sua sociedade atrasada, que desde o século XVI já tinha perdido o bonde da História de mão única com firulas aristotélicas e neo-escolásticas, e demasiado tarde para a fé cristã, em sua sociedade abalada pelo maquiavelismo efetivo das políticas mercantilistas de potências realmente modernas, França, Holanda e Inglaterra. O esquema evolucionista de uma história única feita como supra-história de atrasos e progressos dedutivamente aplicados põe a "angústia" do "homem barroco" depois de "Renascimento", que sucedeu a "Idade Média", como expressão da tentativa inútil de conciliar as generalizações românticas dos intérpretes, o Teocentrismo da Idade Média e o Antropocentrismo do Renascimento.

Para os autores e públicos do século XVII, contudo, era básica a fruição de imagens plásticas e visualizantes, de efeitos contrastivos e grande intensidade dramática, tendendo ao sublime, nos gêneros altos, e ao monstruoso e infame, nos mistos dos baixos. Como imagens retóricas, eram extraídas de repertórios ou elencos prefixados, valorizando-se a novidade de sua recombinação em usos inesperados. Hoje, podem parecer mecânicas e frias ou excessivamente elaboradas, com um rebuscamento intelectualista que costuma ser objeto de juízos negativos, uma vez que o romantismo que forma a cultura do país induz a crer que todo trabalho de desproporção e acúmulo é sintoma de alguma espécie de dilaceramento, logo identificado em termos psicológicos e psicologistas, quando não psicopatológicos. A fortuna crítica de Gregório de Matos e Guerra é exemplar desse patetismo retrospectivo que projeta na técnica retórica da maledicência da *persona* satírica a psiquiatria do ressentimento e pessimismo atribuídos ao homem, autor suposto. Se não se considera que as imagens dos discursos seiscentistas estão dispostas como entimemas ou silogismos retóricos, como esquemas figurativos de conceitos de uma invenção analisada segundo leis dialéticas de definição, contradefinição e argumentação, os discursos são reduzidos ao critério expressivo. O que é plausível em termos heurísticos, mas anacrônico, em termos históricos. Pelo critério expressivo, as imagens das representações coloniais serão avaliadas conforme seu maior ou menor afastamento da "naturalidade sem artifício" pressuposta no tratamento romântico de temas, e, ainda, conforme sua maior ou menor clareza, entendida neoclassicamente como transparência da formulação de idéias claras, distintas e sensatas da consciência do autor, que formam a base dos juízos negativos correntes na crítica e na historiografia literárias brasileiras de determinação romântico-iluminista. Não será considerado, então, que a falta de clareza suposta corresponde, no século XVII, à variedade de processos de argumentação disponíveis segun-

do padrões retóricos coletivizados e objetivados em práticas de representação como prescrições de usos sociais de vários hermetismos e clarezas posicionais, adequados a gêneros específicos. Não dependem, como o nosso anacronismo supõe, da psicologia do autor nem da sua maior ou menor representatividade empírica. Toda imagem, no caso, relaciona-se a um padrão lógico de desenvolvimento da argumentação, que implica o cálculo de seus efeitos ornados; o que se consegue, via de regra, alterando-se regradamente a isotopia semântica de outras imagens relacionadas, no sentido retoricamente consuetudinário da congruência de *verba* e *verba*, como adequação de *verba* e *res*, ou de imagem com imagem, como adequação de imagem e tópica da invenção. O procedimento binário — divisão dialética das tópicas dos argumentos/condensação metafórica dos temas e subtemas divididos — é sempre aplicado, conferindo aos discursos certa rigidez esquemática também na incongruência continuamente produzida, que pode causar desagrado à "liberdade livre", como dizia Murilo Mendes, da associação de idéias da concepção modernista e moderna de poesia.

É discutível, quando se consideram historicamente as representações desse tempo, que a produção de formas dinâmicas, curvas, serpentinadas, enrugadas, confusas, confundidas, enroladas, quebradas, dobradas, espelhadas, acumuladas, ornamentadas, antitéticas, opostas, contrapostas, hiperbolizadas, labirínticas, deformadas, anamorfóticas, alegóricas, claro-escuras, herméticas etc. seja necessariamente decorrência de qualquer espécie de irracionalismo, dilaceramento e angústia. É discutível que as artes do século XVII, principalmente as formuladas como variantes do estilo asiático, hoje muitas vezes tidas por "afetadas", como é o caso de Góngora e de seus inúmeros êmulos luso-brasileiros que figuram matérias humildes com estilo sublime quando imitam poetas neotéricos latinos e alexandrinos, sejam expressão de angústia dos indivíduos que as produziram ou que sejam naturalmente fúteis e pedantes. É discutível que, nos casos supostos em que os autores das representações quiseram representar paixões, eles o tenham feito expressivamente, sem a mediação de preceitos técnicos objetivamente partilhados. Discutibilíssimo é que tenham querido representar paixões individuais como idealistas alemães às voltas com a sublime organização burocrática da essência da cultura. As artes do século XVII conhecidas por "barrocas", "informais" e "irracionais" não são "irracionais", "informais" e "barrocas". Elas são versões neo-escolásticas do Livro III da *Retórica* e das novas conceituações de "dialética" e "retórica" feitas no século XVI em Roma, em Florença, na França, em Castela, quando se atribuiu à dialética a tarefa de definição e contra-definição das tópicas até então exclusivas da retórica, modificando-se esta como doutrina renovada da elocução ou do ornato dos temas e subtemas obtidos pela análise dialética das matérias. Todos os grandes tratados retórico-poéticos do século XVII que chegaram ao

Brasil por meio, principalmente, da Companhia de Jesus, como *Artificio y Arte de Ingenio*, de Baltasar Gracián (1644), *Il Cannocchiale Aristotelico*, de Emanuele Tesauro (1654), *Nova Arte de Conceitos*, de Francisco Leitão Ferreira (1718), recorrem ao *Organon* e ao *De anima*, propondo as dez categorias e as especificações aristotélicas acerca do juízo silogístico como esquemas de definição e ordenação dialéticas dos temas e dos argumentos das representações; ao mesmo tempo, recuperam neo-escolasticamente a doutrina aristotélica da metáfora, feita no Livro III, da *Retórica*, e as leituras do mesmo feitas por Cícero e Quintiliano, para tratar da ornamentação das dez espécies de temas obtidos pela aplicação dialética das categorias às matérias das representações. Então, na Espanha, na Nova Espanha, no Peru, no reino de Nápoles, em Roma e em Portugal são correntes os tratados de autores gregos, transmitidos em suas versões bizantinas, como o de Longino, *Sobre o sublime*, e os de Demétrio Falereo, Dionísio de Halicarnasso e Hermógenes, sobre a elocução. Como demonstra uma das maiores especialistas em Quevedo, Luisa López Grigera, no século XVII os usos desses autores gregos acrescentaram uma grande quantidade de distinções aos três estilos fundamentados em Cícero e Quintiliano correntes no século XVI — alto, médio, baixo — constituindo os vários estilos das várias artes hoje classificadas e unificadas dedutivamente como "barrocas"[17]. Como artes regradas mimeticamente, aplicam verossímeis e decoros específicos dos gêneros e estilos, adaptando os efeitos às ocasiões da hierarquia como representação de afetos adequados à centralização do poder monárquico, como fica evidente em toda a obra de Vieira, na poesia chamada Gregório de Matos, nos textos históricos luso-brasileiros sobre as guerras holandesas ou na terrível versalhada das academias da primeira metade do século XVIII. Não conhecem a individuação expressiva do romantismo, pois operam com tipos, caracteres, ações e paixões precodificados de uma jurisprudência de imitação das autoridades dos vários gêneros, principalmente os latinos, Marcial, Pérsio, Lucano, Juvenal, Petrônio, Sêneca, que foram somados, no século XVII, aos autores imitados no XVI, Cícero, Horácio, Ovídio, Virgílio. Supondo-se por um momento a validade transistórica da noção romântica de "expressão", ou seja, supondo-se que os autores desse tempo tivessem querido representar paixões individuais "barrocamente", coisa vulgaríssima e sem arte sumamente indecorosa na sociedade corporativa luso-brasileira do século XVII, nunca o teriam feito sem aplicar formas do todo social objetivo, como formas coletivas de valor assimetricamente partilhado, à composição de tipos e caracteres sofrendo de paixões

17 Cf. GRIGERA, Luisa Lopez. *Anotaciones de Quevedo a la Retórica de Aristóteles*. Estudio preliminar, edición de las anotaciones de Quevedo a la Retórica de Aristóteles en versión paleográfica y moderna con notas. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998, p. 83.

modelares. O que é entendido dedutivamente como "irracionalismo", "informalidade" e "angústia" do "barroco" é, enfim, racionalmente formalizado como efeito de informalidade de uma paixão qualquer, mas paixão qualquer sempre aristotelicamente regrada como o "excesso vicioso para menos", o "meio-termo virtuoso" e o "excesso vicioso para mais", da *Ética a Nicômaco*, que ordenam os elencos de tópicas imitadas neo-escolasticamente. As paixões estão na natureza, mas não são informais, quando paixões artisticamente representadas, pois sua codificação é retórica.[18]

O entendimento redutor da representação como adequação ao "real" pretotalizado ou expressão da "subjetividade psicológica" oblitera a formalidade de prática das representações coloniais. Tão reais como o tráfico negreiro, elas encontram o real de seu tempo como sistema regrado de prescrições retórico-poéticas e orientações teológico-políticas partilhadas assimetricamente por autores e públicos contemporâneos. Elas põem em cena não só as matérias, os temas e as interpretações deles tidas por verdadeiras e verossí-

18 Nos usos dedutivos de "barroco", a linguagem das representações não é definida como *realidade efetiva de prática contemporânea de outras práticas discursivas e não-discursivas do século* XVII, mas avaliada segundo critérios que doutrinam as artes como representação transparente de conteúdos semânticos, totalização realista de conteúdos pretotalizados como "real" e expressão psicológica de unidades e identidades preformadas como "subjetividade liberal". Os juízos de gosto sobre as representações do século XVII formulados nesses usos opinam que são caracterizadas por "excesso", "artificialismo", "jogo de palavras", "afetação", "alambicamento", "mau-gosto", "acúmulo", "niilismo temático", compondo com as classificações a alienação delas como formalismo retórico dissociado do real do seu tempo, sem determinar documentalmente se tais classificações são historicamente aplicáveis aos objetos e se têm efetivamente tais funções e valores em seu tempo. Simultaneamente, como juízos de gosto, operam exclusões hierarquizadoras, que constituem a autoridade do lugar institucional de sua enunciação como interesse que prescreve uma noção particular de clareza, um gosto particular e um conceito particular de arte como universais. Quando o idealismo descarta a mediação técnica, o positivismo recalcado retorna, afirmando por exemplo que a pintura de Rubens demonstra — espera-se sempre que favoravelmente — que as mulheres holandesas tinham celulite. Ou que o carnavalesco Joãozinho Trinta e a escola de samba Beija Flor são modelos para explicar historicamente os festejos coloniais. Ou produz o problema, que historicamente é pseudo-problema, de determinar a causa psicossocial de emoções angustiadas, pessimistas, ressentidas, irracionais, informais, artificiais, excessivas, deformadas, ociosas, vazias e pedantes supostamente expressas. Como no caso, paradigmático, da folclorização da poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra, que faz de conta não saber que não há nenhum exemplar autógrafo do poeta nem nenhum texto editado em vida por ele, quando aplica sistematicamente o método idealista por excelência, o biografismo psicologista, a discursos que chegaram ao presente sem nenhuma determinação de autoria, produzindo os Gregórios de Matos pau-pra-toda-obra de programas bairristas, nacionalistas e "pós-utópicos".

meis em seu tempo, mas também os procedimentos técnicos racionalmente aplicados para produzir os efeitos; com isso, compõem a compatibilidade entre as interpretações feitas pela enunciação e por personagens em ato e os atos de interpretação das recepções diferenciadas que conferem sentido e valor aos discursos[19].

Ruínas do século XVII — algumas regras de intervenção O trabalho com as representações luso-brasileiras do século XVII deve tratar a história historicamente e, para isso, evitar as invariantes transistóricas que fazem encontrar o Mesmo de um arquétipo em todos os tempos. É a especificidade histórica das práticas de representação do século XVII que me interessa, ou seja, a especificidade de seus condicionamentos materiais e institucionais, de seus códigos lingüísticos e bibliográficos, de seus padrões retórico-poéticos e de suas doutrinas teológico-políticas. O trabalho de reconstrução arqueológica da particularidade da representação colonial não é uma atividade meramente antiquária, no sentido arcaizante e regressivo do termo "antiquário" usado em algum lugar por Nietzsche para ironizar um tipo de historiador que coleciona velharias perdendo a perspectiva do futuro[20]. O passado está felizmente morto e seus restos só interessam no presente como material para um trabalho de destruição de universalismos que descartam sua historicidade. Os mortos só interessam na crítica dos vivos e dos muito vivos.

Quando se dissolve a naturalidade das apropriações dedutivas das representações coloniais, elas tornam-se matéria com que se produz, no presente da operação, um resultado verossímil que as identifica como práticas datadas. E, enquanto práticas, como usos regrados, particulares e interessados de transformação de matérias, que naturalizavam os efeitos produzidos em seu tempo reproduzindo a hierarquia. O trabalho com as repre-

19 Cf. CARTIER, Roger. George Dandin ou le social en représentation. *Annales. Littérature et histoire* (Paris), Armand Colin, p. 283, (49ᵉ année, n. 2), mars-avr.

20 A reconstituição das representações do século XVII não é "historicista", como propôs Haroldo de Campos, pois não pressupõe as leis históricas necessárias do etapismo da "factualidade literária". Mas ela se quer histórica e não "pós-utópica". Também não é "formalista", como sentenciam os amigos de Lukács. Mas se quer formal, pois a reconstituição da formalidade das práticas do século XVII evidencia as funções e os valores da representação em seu tempo, permitindo construir uma diferença útil também para evidenciar a particularidade de usos normativos de Lukács em cursos de secretariado e letras. E não é "retoricista", porque não reduz as formas poéticas ao procedimento técnico. Mas trata de retórica porque historicamente é a instituição que ordena todas as representações do século XVII, demonstrando justamente que, sendo retóricas, não são nem podem ser "barrocas" e "neobarrocas", ou seja, caudatárias do idealismo alemão e da pós-utopia.

sentações do século XVII é polêmico, definindo-se como um interesse político situado no campo dos estudos literários que pressupõe escolhas parciais e limitadas, condicionadas pelo seu lugar institucional, a Universidade que se conhece,[21] para *abrir* o campo de sua atividade, deslocando-se *por fora* de toda homogeneização apriorística. Por isso mesmo, o trabalho também implica, *programaticamente*, a perda de várias possibilidades teóricas e institucionais, pois só se sustenta naquilo que faz, ou seja, como prática particular e interessada em produzir novos instrumentos de análise do passado que tenham eficácia crítica como intervenção no presente.[22] Não é "mais verdadeira" nem "verdadeira", mas *outra*. Propondo-se a fazer uma história descritiva das representações coloniais, pressupõe que as apropriações do presente que não consideram a sua formalização normativa inicial têm sua capacidade de explicação histórica reduzida e comprometida pela universalização da sua particularidade.

As representações coloniais constituem seus públicos retoricamente como tipos hierarquizados que devem ser persuadidos acerca do que é figurado nelas. Como só é possível persuadir e ser persuadido a respeito daquilo que se conhece, elas evidenciam-se como discursos que reproduzem padrões do todo social objetivo, encenando os modelos institucionais que regulam uma experiência coletiva partilhada assimetricamente segundo as diversas posições dos autores, dos sujeitos de enunciação, dos destinatários e dos públicos empíricos na hierarquia dos privilégios. Em todos os casos, as representações reproduzem, na situação particular de sua ocorrência, uma jurisprudência dos signos partilhada coletivamente como memória social de "bons usos". Evidentemente, não são padrões iluministas, românticos, modernos ou pós-modernos, pois não há autonomia autoral, nem autonomia estética, além de "público" não ser a "opinião pública" teoricamente dotada de autonomia política, representatividade democrática e livre-iniciativa crí-

21 É estratégico lembrar o que dizia David Perkins: "Em geral se explica este *revival* (o interesse teórico pela contextualização histórica) por uma razão que em si é contextual: os estudantes dos anos sessenta são os professores dos oitenta, não tendo perdido completamente as motivações políticas da sua juventude. Eles destacam as relações entre as realidades sociais e a literatura, porque a sociedade permanece como objeto privilegiado de investigação. Como *Ideologiekritik*, seus estudos se engajam nas questões políticas contemporâneas, mesmo quando o tema tratado se constitui de discursos produzidos no passado. Negar o envolvimento do conflito social e das relações de poder com os textos críticos e literários tornaria a profissão irrelevante". Cf. PERKINS, David. História literária; um panorama (Trad. João Cezar de Castro Rocha). *Cadernos do mestrado/literatura* (Rio de Janeiro), Depto. de Letras, UERJ, p. 9, 1993.

22 Um trabalho semelhante a este vem sendo desenvolvido com muita eficácia pelo Prof. Antônio Alcir Bernárdez Pécora, do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp.

tica, mas um testemunho da representação incluído pela representação como representação.[23] É útil lembrar o que escreve Fernando Novais: "(...) não podemos fazer a história desse período como se os protagonistas que a viveram soubessem que a Colônia iria se constituir, no século XIX, em um Estado Nacional"[24].

Regras de reconstrução. Leituras e códigos lingüísticos Os estudos brasileiros das representações coloniais costumam aplicar-lhes a legibilidade específica da literatura densamente letrada da modernidade pós-vanguarda. O padrão é modelado pelos esquemas que organizam a percepção do texto impresso e implica critérios de orientação temporal, estética, ideológica, profissional e institucional do sentido, como "racionalização negativa da forma", "ruptura estética", "originalidade", "utopia política", "progresso", "subjetividade psicológica", "crítica", "autoria", "plágio", "analfabetismo", "mercado", "direitos autorais" e outros. Eles se demonstram exteriores, quando aplicados retrospectivamente a representações ordenadas por outras categorias de pensamento e prescrições técnicas, veiculadas por outros suportes e meios, visando outros fins e lidas, vistas, oralizadas e ouvidas por outros públicos, conforme outros sentidos históricos, institucionais e informais, dados à experiência do tempo.

Quando se determina historicamente a representação colonial, ficam evidentes nela as técnicas retóricas aplicadas como racionalidade não-psicológica que figura os efeitos de sentido para a recepção segundo orientações pragmáticas diversas. Os estilos das representações formalizam posições hierárquicas a partir das quais os efeitos se tornam adequados aos temas tratados e circunstâncias contemporâneas do seu consumo, podendo-se afirmar que o decoro retórico-poético que as regula também é decoro ético-político que ordena as posições hierárquicas representadas e suas recepções. No seu estudo, as categorias de *prática, representação* e *apropriação* têm valor heurístico, pois permitem desnaturalizar as representações, deslocando-as da generalidade dedutiva de "barroco" e transistórica de "neobarroco". *Prática, apropriação e representação* são categorias pertinentes pois, permitindo reconstruir materialmente a particularidade das letras coloniais, também permitem criticar interpretações que as (des)qualificam porque (não) se adaptam à teleologia organicista de seu programa estético-político que concebe as formas passadas de maneira unilateral, por considerá-las como etapas para si mesmas. Permitem também a crítica de interpretações "pós-utópicas", que fazem equivaler indistinta-

23 Cf. MERLIN, Hélène. *Public et Littérature en France au XVIIe siècle*. Paris: Les Belles Lettres, 1994, p. 30.

24 NOVAIS, Fernando. "Condições de privacidade na Colônia". In: *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América Portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 17

mente procedimentos de leitura de poesia, que necessariamente não dependem de nenhum pressuposto historiográfico, procedimentos artísticos de transformação sincrônica dos restos coloniais como "neobarroco" e procedimentos críticos e historiográficos, que aplicam transistoricamente a noção de "barroco", para, classificando-se a si mesmos como "neobarrocos", classificar os restos coloniais como "barroco histórico".

Uma história descritiva das representações coloniais é uma história de todas as leituras possíveis de um texto colonial determinado, que tenta reconstruir as condições técnicas, materiais e institucionais sob as quais várias significações são geradas por leitores cujas disposições receptivas possuem diferentes mediações históricas e sociais[25]. A descrição pressupõe o arbitrário, ou seja, a não-naturalidade dos usos do passado; como descrição, não é "neutra", pois é obviamente limitada e particular. É útil, para fazê-la, reconstituir a hipotética primeira normatividade das representações, ou seja, a hipotética primeira inteligibilidade normativa dos seus códigos lingüísticos e bibliográficos composta em seu tempo como legibilidade ou oralidade, cujo conhecimento permitiria excluir significações não-previstas na sua invenção, como "barroco", para também especificar a historicidade das leituras delas feitas segundo os esquemas dedutivos "barroco" e "neobarroco". É básico, neste sentido, descrever os preceitos técnicos dos códigos lingüísticos ou retórico-poéticos, como gêneros, formas e estilos aplicados às representações, na medida em que, trate-se de um poema ou de uma ata de Câmara, os gêneros são protocolos que classificam e hierarquizam as matérias tratadas segundo usos particulares, oficiais e não-oficiais, tornando-as adequadas a destinatários específicos compostos como "leitores implícitos" na variação estilística da forma. A formalização das regras dos vários gêneros impede, quando se considera sua mediação, que se tome o discurso como transparência dando acesso direto a um "real" pretotalizado. O trabalho define o discurso como prática, propondo que a reconstituição das regras que o formalizam pode impedir, por exemplo, que um discurso deliberativo produzido em circunstância oficial seja lido univocamente, ou que uma desqualificação epidítica formulada em circunstância polêmica seja tomada como informação verdadeira.

25 GUMBRECHT, Hans Ulrich. "Consequences of an Aesthetics of Reception". In: *Making sense in life and literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992. Uma história descritiva deve supor, como propõe Gumbrecht, que "(...) uma das primeiras tarefas importantes da crítica literária deveria ser a reconstrução dos propósitos aos quais leitores históricos aplicaram suas ações de entendimento de significações textuais objetivas e subjetivas — por outras palavras, o estudo da história do seu interesse literário. (...) Uma fenomenologia da leitura deveria também explicar a conexão entre o nível de entendimento como ação social e os atos comunicativos (perceptivos)que o constituem". Idem, p. 23.

É possível recompor as estruturas retórico-poéticas e teológico-políticas das representações a partir de usos, definindo-se "uso" como prática historicamente condicionada de transformação de matérias tradicionais, como os modelos retóricos antigos e os preceitos doutrinários aristotélicos, neoplatônicos, estóicos, patrísticos, escolásticos e neo-escolásticos da teologia-política ibérica, e de matérias locais, um referencial discursivo, como a murmuração informal documentada por vários agentes contemporâneos, e os documentos formais das instituições. Os resíduos coloniais são fragmentos de usos que chegaram ao presente transformados nas apropriações que lhes conferiram as formas e os modos como hoje são editados e lidos. Como toda prática é por definição regrada, os resíduos de usos coloniais permitem especificar as regras de estruturas diversas de que eles mesmos são variações como transformações situadas e posicionadas. Em todos os casos, a reconstituição dos padrões retórico-teológico-políticos do século XVII prevê três procedimentos, à maneira de Bakhtin/Voloshinov. Pelo primeiro deles, não se separa o conteúdo da representação da realidade material do signo. Pelo segundo, não se isola o signo das formas concretas da sua comunicação social. Pelo terceiro, não se isola a comunicação e suas formas das práticas das quais elas são contemporâneas.

Para estabelecer a normatividade das representações em seu tempo, a quantificação, a seriação e o cruzamento de vários regimes discursivos luso-brasileiros, espanhóis, italianos e outros — por exemplo, pragmáticas de trajes, precedências e tratamentos, bandos, ordens-régias, regimentos de governadores, livros de aconselhamento de príncipe, livros de alfândegas, livros de emblemas, atas e cartas de Câmaras, narrativas de festejos públicos comemorativos, decretos conciliares e bulas, tratados de teologia e direito, preceptivas retóricas, documentos da censura inquisitorial, crônicas, correspondência, poemas, sermões, programas de ensino de ordens religiosas, o *Ratio studiorum*, livros, manuscritos, bibliotecas, artes de morrer etc. — permitem estabelecer, na diversidade das situações dos usos particulares, homologias estruturais e formais, cujas unidades especificam prescrições, funções e valores encenados. As homologias permitem formalizar os sistemas retórico-poéticos e teológico-políticos na base da invenção. Especificando-se as homologias pela mediação de documentos, é possível recompor a normatividade de regimes discursivos que, pondo em cena os pressupostos doutrinários da teologia-política ibérica, apropriam-se de modelos retórico-poéticos aristotélicos e latinos para adaptá-los neo-escolasticamente, segundo orientações específicas da "política católica" da Coroa, em formas locais, orais e escritas, manuscritas e impressas de sua invenção, publicação, circulação e consumo. As homologias também permitem evidenciar os condicionamentos sócio-políticos da sua destinação utilitária em várias circunstâncias da hierarquia e, ainda, de seus usos particulares por públicos empíricos contemporâneos.

Relacionando os modelos reconstruídos com os condicionamentos materiais e institucionais contemporâneos, investigáveis diretamente em documentos de práticas discursivas e indiretamente em documentos de práticas não-discursivas, o trabalho propõe a especificidade histórica deles como uma diferença histórica verossímil, ou seja, como uma diferença histórica construída que tem seu alcance explicativo condicionado pela documentação e, obviamente, pela particularidade da pesquisa feita em um lugar institucional devastado, a Universidade neoliberal.

É razoavelmente simples recompor descritivamente as cadeias das apropriações de representações coloniais realizadas a partir dos programas do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, no século XIX, em que coexistiram duas concepções de história, de um lado a antiga concepção ciceroniana da mesma como *mestra da vida*, herdeira da Ilustração católica portuguesa, e, doutro, o projeto romântico, moderno no século XIX, de escrever a gênese da nação[26], para evidenciar a particularidade dos usos delas nos termos da "invenção das tradições", de Hobsbawm, como invenção de baianidades, mineiridades, pernambucanidades, nacionalidades e mais essências.

Uma história descritiva das apropriações de representações coloniais realizadas por agentes empíricos coloniais é, no entanto, quase sempre imediatamente limitada pelo vazio dos arquivos, tendo-se que recorrer mediatamente a informações fornecidas pela mediação normativa de letrados coloniais, que indiciam as apropriações normativas e também não-normativas das representações na oralidade e na leitura. Por outras palavras, como a documentação sobre os públicos coloniais empíricos é escassa, é a descrição da normatividade retórica do contrato enunciativo dos vários gêneros, que especifica os modos institucionais como são representados sujeitos de enunciação, temas e destinatários, que é útil, num primeiro momento, para estabelecer a especificidade simbólica de modos históricos de representar. No caso das letras, a consideração da estrutura performativa da enunciação dos discursos permite particularizar as normas do gênero adaptado à circunstância de figuração de determinado tema, constituindo o destinatário como o "leitor implícito" de Iser. O destinatário recebe a representação do tema e, simultaneamente, os critérios avaliativos dos atos de fala representados nela, como um ponto de vista ou perspectiva a partir da qual o efeito é recebido adequadamente. A destinação utilitária das representações evidencia que obedecem a programas específicos das instituições portuguesas, que as condicionam ou efetivamente determinam, caso da censura inquisitorial. A correspondência jesuítica, a oratória sacra, os diálogos, os tratados

26 GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. *Estudos Históricos I* (Rio de Janeiro), FGV, p. 8, 1988.

descritivos, a poesia encomiástica e satírica são alguns desses gêneros tipicamente utilitários. Nesse sentido, tanto os sujeitos de enunciação quanto os destinatários de vários gêneros aparecem formalizados como tipos hierárquicos, que emitem e recebem discursos polêmicos e cerimoniais, visando a produzir efeitos adequados a fins particulares da colonização. Sendo representações de práticas, os resíduos coloniais aparecem ordenados por esquemas culturais cuja estrutura pode ser deduzida a partir dos usos diferenciados de referências comuns encenadas neles, podendo-se, por comparação, também especificar o caráter diferencial das auto-representações dos agentes históricos dos usos como apropriações diferenciadas em situação. Pressupondo-se que em seu tempo os resíduos existiam plenamente através de sistemas de representação, não se pode fazer a história das práticas que os produziram utilizando simplesmente as representações delas nos textos. É preciso também construir uma história das regras retórico-poéticas de sua produção textual e iconográfica[27], como prescrições, técnicas, padrões, esquemas, modelos, além dos modos de sua divulgação, circulação e uso.

Regras de reconstrução. Leituras e códigos bibliográficos Além dos códigos lingüísticos ou retórico-poéticos, é básico reconstruir os códigos bibliográficos, lembrando que, na sua forma normativa inicial, grande parte das letras coloniais eram publicadas como manuscritos, sendo realizadas como "obras" somente quando eram oralizadas em circunstâncias oficiais, cerimoniais, polêmicas e informais[28]. Veja-se um exemplo. Em 1987, escrevi uma tese sobre a sátira atribúída a Gregório de Matos Guerra, trabalhando com a edição das obras atribuídas ao poeta feita por James Amado, em 1968[29], que repro-

27 CHARTIER, Roger. "Historia y prácticas culturales". Entrevista a Roger Chartier por Noemi Goldman y Leonor Arfuch. *Entrepasados*. Revista de Historia (Buenos Aires), El Libro, año IV, n. 7, p. 140, 1994.

28 A respeito de códigos bibliográficos, é útil lembrar os trabalhos de CHARTIER, Roger. *Publishing drama in early modern Europe. The Panizzi Lectures 1998*. London: The British Library, 1999; DÍAZ, José Simon. "El problema de los impresos literarios perdidos del Siglo de Oro". In: *Edad de Oro*, 2. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1983; LOVE, Harold. *The culture and commerce of texts*. Scribal Publication in Seventeenth Century England. University of Massachussetts Press, 1998; MCKENZIE, D.F. *Bibliography and the sociology of texts*. London: The British Library, 1986; HÉBRARD, Jean. "Des écritures exemplaires: l'art du maitre écrivain en France entre XVIe et XVIIIe siècles". In: *Mélanges de l'École Française de Rome*, 107, 2, 1995; MCGANN, Jerome J. *The textual condition*. Princeton University Press, 1991; ZUMTHOR, Paul. "Intertextualité et mouvance". *Littérature*, 41, 1981; *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 1972; *A letra e a voz*. A "Literatura" Medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

29 Cf. AMADO, James e PARANHOS, Maria Conceição (Org.). *Obras completas de Gregório de Mattos. Crônica do viver baiano seiscentista*. Salvador: Janaína, 1968, 7 v.

duz o Códice Rabelo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro[30]. O exame deste códice é importante no que se refere aos códigos bibliográficos, devido principalmente às didascálias escritas no alto das páginas, antes de cada poema, que informam sobre circunstâncias da composição das sátiras, pessoas visadas, maneiras como circulavam e, principalmente, modos contemporâneos de fazer, definir e consumir poesia. Por exemplo, as didascálias informam que, entre 1680 e 1700, os poetas de Salvador se reuniam nas tardes de sábado na Quinta do Tanque, chácara onde os jesuítas aclimatavam plantas da Ásia e da África, entregando-se a concursos de improvisação poética feitos muita vez segundo o modelo medieval do "mote e glosa". Os poemas que desenvolvem motes propostos para a improvisação oral são compostos com versos redondilhos, geralmente, cujas rimas, impostas por regras de decoro e verossimilhança, eram dadas previamente como esquema para ordenar os temas, como as rimas do gênero cômico "apa, epa, ipa, opa, upa" ou "acha, echa, icha, ocha, ucha". As agudezas evidenciavam o engenho e a perícia técnica dos autores, sendo aplaudidas como signos de discrição. Os poemas oralizados nessa e em outras circunstâncias formais e informais de Salvador eram, muitas vezes, transcritos em folhas avulsas; outras, memorizados, sendo copiados em novas folhas ou reproduzidos na oralidade, produzindo-se variantes transcritas, por sua vez, em outras folhas avulsas ou novamente reproduzidas por novos agentes na oralidade. Era hábito colecioná-los em cadernos, com o nome "Papéis vários", cujas folhas às vezes recebiam ilustrações. As didascálias evidenciam os protocolos de leitura aplicados à ordenação dos poemas no códice, segundo a hierarquia então corrente dos gêneros poéticos, permitindo reconstruir as prescrições aplicadas ao contrato enunciativo, ou seja, à representação de sujeitos de enunciação e destinatários nos poemas. Eles são dispostos no códice como grupos classificados por gêneros, ou seja, a própria disposição deles evidencia a aplicação de princípios retórico-poéticos que informam sobre maneiras contemporâneas de definir, hierarquizar, produzir e apreciar as belas letras.

Os quatro volumes do Códice Rabelo e os outros da tradição Gregório de Matos são centrais, por isso, na especificação do estatuto contemporâneo de *autor* e *autoria* dos poemas. Generosamente, Antônio Houaiss propôs que se fizessem cópias de todos os manuscritos contendo poesias atribuídas a Gregório de Matos para distribuí-las a várias instituições de pesquisa e pesquisadores brasileiros que, organizados em equipes, um dia talvez poderiam vir a estabelecer um "resíduo irredutível" a ser atribuído com certeza ao poeta. A inexistência de autógrafos, contudo, e o fato de Gregório de Matos nada ter editado em vida tornam a proposta inviável. A questão da autoria dos poemas é radicalmente alterada, porém, quando se examina a materialidade mesma dos códices.

30 Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Cofre 50.

No Códice Rabelo, a *dispositio* dos poemas superpõe duas ordenações distintas. A primeira é cronológica, feita segundo etapas da vida do *personagem* Gregório de Matos, tal como é figurado na *Vida do excelente poeta lírico, o doutor Gregório de Mattos Guerra*, a biografia de gênero prosopográfico composta pelo licenciado Manuel Pereira Rabelo, que utilizou, para escrevê-la, tópicas dos poemas que coletou e atribuiu ao poeta: Portugal (1648-1682(6?), Bahia (1682(6?)-1694), Angola (1694-1695), Recife (1695-1696). A segunda ordenação, retórico-poética, é mais interessante, no sentido da materialidade referida, pois dispõe os poemas segundo uma hierarquia de gêneros: primeiro a poesia lírica (antes a sacra, depois a amorosa), em seguida a poesia satírica, nas duas variantes aristotélicas do cômico, ridículo e maledicência. Sem negligenciar uma hierarquia das formas: em primeiro lugar, as italianas, como o soneto, ou as que usam da medida nova; em seguida, as formas mais populares ou mais arcaicas, como os romances de medida velha e, entre eles, oitavas, décimas, silvas. Com exceção da edição de James Amado, as antologias dessa poesia geralmente não consideram a ordem dos poemas nos manuscritos; assim, quando são publicados hoje, na forma que conhecemos, a letra impressa que os transforma em textos legíveis, eles também são transformados ou autonomizados como objetos de contemplação estética. Não é o que acontece nos manuscritos, porém, pois é o contexto do códice que lhes dá sentido, em seu tempo, como elementos de um conjunto dialógico, uma espécie de polílogo intertextual, característico de sua improvisação ou declamação oral, que a disposição deles nos manuscritos reproduz. Evidentemente, a fixação e a impressão deles como textos para serem lidos como objetos esteticamente autônomos destrói a mobilidade inicial inerente a eles, que só existe em suas variações. Obviamente, esse é o modo como hoje se lê poesia. Mas uma história literária descritiva não poderia ignorar essa primeira normatividade material dos poemas para evitar juízos transistóricos. Por exemplo, quando eles são publicados hoje, a pontuação moderna, que distribui as funções sintáticas lógica e impessoalmente, põe de lado a pontuação retórica que era específica da representção da *actio* da fala como recitação e declamação dos poemas na oralidade. Por isso, a reconstrução dos códigos bibliográficos pode impedir que os manuscritos coloniais sejam entendidos como simples suportes neutros e invariáveis. Ela também pode evitar a formulação de pseudo-problemas críticos, como o que é posto por leituras que generalizam a concepção romântica de poesia como expressão, psicologizando os poemas, quando perguntam como foi possível que um mesmo homem tenha escrito poemas líricos de tamanha elevação ao lado de tantas obscenidades satíricas.

Quando os códices manuscritos são examinados, evidencia-se que neles a função-autor é o ponto de convergência das diversas versões de poemas que realizam a *auctoritas* do

gênero retórico-poético do qual eles eram, para quem os juntou em códices nos séculos XVII e XVIII, outras aplicações. A autoria aparece, nos códices, não como realidade psicológica, mas como dispositivo discursivo. Ela decorre da aplicação de esquemas táticos, retóricos, pressupostos pela recepção contemporânea, ao menos pela recepção contemporânea letrada, que produzia e lia os manuscritos. No século XVII, ouvintes e leitores discretos também julgavam a arte com que as regras do dispositivo eram aplicadas, ao mesmo tempo que apreciavam a significação dos temas tratados. Desta maneira, no Códice Rabelo, a disposição dos poemas permite fazer do nome do poeta Gregório de Matos um dispositivo de designação de uma *auctoritas* lírica (sacra e profana) e também de uma *auctoritas* satírica (ridícula e maledicente). No caso, a autoria tem função classificatória, antes de funcionar como confirmação da origem dos poemas. Nesta perspectiva, Rabelo pôde coletar textos de fontes diferentes: por exemplo, paródias macarrônicas, que os estudantes de Coimbra faziam da poesia de Camões, que atribuiu a Gregório, ou trechos de poemas espanhóis, provavelmente de Lope de Vega, porque para ele o nome era antes um gênero que um autor individualizado. Reunindo sob a etiqueta Gregório de Matos todos os poemas que afirma ter coletado na oralidade e em folhas volantes, Rabelo constitui uma autoridade lírica e uma autoridade satírica. Já se disse que ele se enganou, em suas escolhas, quanto à origem dos poemas; mas o seu critério não era o de origem. Para Rabelo, a autoria dos poemas decorre da aplicação do conceito latino de *fides*, que se pode achar em Quintiliano, quando trata da elegia erótica de Ovídio, distinguindo-a dos poemas de Galo, Tibulo e Catulo. A diferença entre os estilos deles não é psicológica, pois não decorre de suposta psicologia do homem Publius Ovidius Naso, mas consiste na maneira técnica como o poeta Ovídio regula a aplicação de tropos e figuras a tópicas da elegia erótica imitadas por todos os poetas romanos que se especializam no gênero. Ovídio é lascivo, Galo mais duro e Catulo, erudito. Todos são elegíacos, assemelhando-se na maneira de aplicar os lugares-comuns e utilizar o mesmo verso prescrito para o gênero. A diferença deles reside na variação elocutiva, ou seja, no intervalo de aplicação de tropos e figuras aos lugares-comuns que todos eles aplicam, e seu público sabe disso, podendo dizer *Ovidius lascivus*. Rabelo não ignorava que muitos poemas de seu manuscrito eram de poetas bastante conhecidos no século XVII, como Tomás Pinto Brandão, que viera de Portugal para a Bahia acompanhando Gregório de Matos, ou Francisco Rodrigues Lobo, D. Francisco Manuel de Melo, Lope de Vega etc. Mas ele os enfeixa na sua taxonomia, conservando o nome de Gregório de Matos para nomear o conjunto, uma vez que este representa, para ele, a excelência mesma do gênero que o manuscrito ilustra. Desta maneira, considerar a *auctoritas* tal como composta nos códices manuscritos significa também considerar o público e a obra. O protocolo de leitura do manuscrito obriga

que se trate a *dispositio* dos poemas como evidente para aqueles que deviam assegurar sua recepção. No caso, dois tipos de destinatários devem ser lembrados, o *discreto* e o *vulgar*, definidos em Portugal e na Espanha, nos séculos XVII e XVIII, por critérios éticos, teológico-políticos e retórico-poéticos.

O destinatário discreto é figurado como capacidade de ajuizar a aptidão técnica da forma poética, valorizando o artifício aplicado. Ou seja, o discreto é o tipo caracterizado pelo engenho retórico e pela prudência política típicos da racionalidade de Corte divulgada institucionalmente, no Estado do Brasil, no ensino organizado a partir de 1599 pelos modelos do *Ratio studiorum* da Companhia de Jesus. Segundo Inácio de Loyola, a *discretio* não é diferente da *caritas*, pois é a capacidade de fazer juízos justos e prudentes. O tipo discreto é erudito e domina as artes da memória que lhe permitem conhecer todos os lugares-comuns aplicados aos poemas. Por isso, testemunha a força do sistema de regras, que conhece e reconhece, como um equivalente direto ou um sinônimo da *auctoritas* figurada nos poemas. O Licenciado Rabelo é um discreto, pois coleciona e transcreve poemas para leitores que são como ele. Por oposição, o destinatário vulgar só recebe os efeitos pois, figurado como ignorante do preceito técnico que os produz, é constituído negativamente pelo manuscrito como incapaz de lê-lo, ou seja, de fazer as distinções dos agrupamentos da sua *dispositio*. Isso não significa que, segundo as prescrições do século XVII, os vulgares sejam insensíveis à poesia coletada. Podem ser afetados por ela e reagir a seus efeitos, mas não conhecem ou não compreendem o artifício ou as regras que presidiram sua invenção. Deve-se considerar que a representação dos "melhores" de então, feita sempre segundo esses critérios, era objeto de apropriações que a imitavam, emulavam e deformavam continuamente em várias situações, nas quais a hierarquia era rompida para logo se recompor. O que se evidencia, por exemplo, no ímpeto legisferante do tempo, cujas infindáveis pragmáticas de cortesias, precedências, formas de tratamento e trajes demonstram o empenho de controlar o desempenho adequado das aparências. Propostas como "política perfeição" ou meio para a representação de toda circunstância, as agudezas dos discretos do Códice Rabelo eram objeto de várias apropriações. Elas eram aptas, por exemplo, para produzir discursos aparentemente não-agudos, aparentemente informais, aparentemente sem proporção, como se não necessitassem das prescrições retóricas, para serem fruídos por vulgares. Nas discussões espanholas da tragicomédia, acusada pelos críticos tradicionalistas, os "terensiarcos" e "plautistas", de misturar gêneros e estilos de modo inverossímil, Lope de Vega responde às críticas:

> ...e escrevo com a arte que inventaram
> os que o vulgar aplauso pretenderam,

porque, como as paga o vulgo, é justo
falar-lhe como néscio para dar-lhe gosto[31].

Nas letras luso-brasileiras coloniais, esta também é uma das principais representações do discreto: um tipo capaz de se fazer passar por vulgar, quando se dirige a vulgares, fingindo discreta e agudamente a vulgaridade da falta de discrição e agudeza. Em um mundo pautado pela representação, representa-se sempre o tema da dissimulação: entre vulgares, pergunta-se o personagem de um poema atribuído a Gregório de Matos, o discreto é discreto ou já é vulgar, conforme o julgamento dos vulgares, que é estúpido e nenhum? Uma das décimas afirma:

Dei por besta em mais valer,
um me serve, outro me presta;
não sou eu de todo besta,
pois tratei de o parecer[32].

Os versos parecem glosar a prudência de Saavedra Fajardo:"Necia seria la ingenuidad que descubriese el corazón, y peligroso el imperio sin recato. Decir siempre la verdad seria peligrosa sencillez, siendo el silencio el principal instrumento de reinar"[33].
Pode-se compreender, assim, porque é possível equivocar-se, quando os poemas inicialmente manuscritos e dispostos na ordem retórica do códice por Rabelo são lidos da mesma maneira como se trata um texto impresso. Quando percebidos por meio dos critérios relacionados à literatura impressa, os poemas satíricos atribuídos a Gregório de Matos parecem mal escritos e grosseiros, como se fossem rascunhos apressados. A crítica brasileira às vezes os considerou um gênero inferior, propondo que a lírica atribuída ao poeta é melhor, pois os poemas sacros e amorosos parecem mais acabados. Voltando ao manuscrito e tratando os poemas satíricos como textos manuscritos, fica evidente que aplicam diretamente o princípio do *ut pictura poesis* horaciano, que prescreve a clareza específica de cada gênero, o número de vezes que a peça deve ser ouvida e lida e o ponto de vista ou

31 LOPE DE VEGA. "Arte nuevo de hacer comédias en este tiempo (1609)", vs. 44-8. In: ESCRIBANO, F.S. e MAYO, A.B. *Preceptiva dramática española (Del Renacimiento y el Barroco)*. Madrid: Gredos, 1965, p. 152.

32 MATTOS, Gregório de. *Obras completas de Gregório de Mattos. Crônica do viver baiano seiscentista*. (Ed. James Amado). Salvador: Janaína, 1968, 7 v., vol. II, p. 449.

33 SAAVEDRA FAJARDO, Diego. "*Ut Sciat Regnare*. Empresa 46". In: *Empresas politicas: idea de un principe politico-cristiano*. (Ed. Quintin Aldea Vaquero). Madrid: Ed. Nacional, 1976, 2 v., vol. I, p. 406.

a distância adequada da sua observação pelo destinatário, reproduzindo, no caso, a movência ou a circulação das variantes orais. A sátira, como se sabe, é um gênero público e, por isso, uma arte cenográfica, que deve ser oralizada teatralmente em voz alta para vulgares numa praça. Ela deve ser composta rapidamente, sendo para a poesia o que a caricatura é para o desenho: se for trabalhada como um soneto lírico, por exemplo, será obscura para vulgares incapazes de apreciar o estilo alto. Além disso, sendo oralizada, é dita uma só vez, pois perde o impacto agressivo se repetida. Quanto mais "grosseira" ela é, nos vários sentidos do termo, melhor funciona, pois sua grosseria está diretamente adequada ao seu modo público e oral de recepção. Quando a crítica não considera a função prescritiva das didascálias no códice e lê os poemas apenas na sua forma impressa, que obviamente é a nossa forma contemporânea de ler poesia, a sátira é retirada de seu contexto dialógico inicial e aparece imediatamente como mal escrita. O manuscrito, com o dispositivo que aciona, permite saber que ela deve ser ouvida e vista de longe, como em uma assembléia movimentada e ruidosa, uma única vez, com uma clareza absoluta, que é a clareza da obscenidade. Assim, os autores das sátiras que circularam na Bahia no século XVII, entre eles Gregório de Matos, calculavam no estilo a exata posição do destinatário, para que recebesse adequadamente os efeitos. Muito perto ou muito longe, não mais compreende, ou seja, a sátira decorre de um cálculo cenográfico preciso. Sua "grosseria", em todos os sentidos, resulta de uma técnica retórica racionalmente aplicada, não da expressão de uma psicopatologia qualquer. O destinatário deve receber seu efeito como se não houvesse nenhum artifício em jogo. O vulgar seiscentista a recebe como coisa natural, mas o discreto a percebe como totalmente artificial, ou seja, como efeito de um cálculo preciso da verossimilhança e do decoro estilísticos que finge a inépcia técnica das paixões grosseiras com total aptidão. Como dizem os preceptistas do século XVII, um pintor que faz um focinho torto não peca contra a arte, se a deformação estiver subordinada ao fim prescrito pelo gênero. Nos manuscritos, a movência dos poemas permite esclarecer essas significações de sua primeira normatividade, que é básico considerar quando se faz uma história descritiva deles.

A oposição *discreto/vulgar*, que formaliza os destinatários e regula as recepções coloniais das representações, não recobre as oposições jurídico-político-econômicas *senhor/homem pobre livre/escravo* ou *fidalgo/plebe*. A vulgaridade não é exclusividade dos "melhores" caracterizados pela propriedade e posição, nem da "população" do terceiro estado, os oficiais mecânicos e a "gente baixa", mas caracteriza todo e qualquer rústico falho de discernimento. Por oposição, é discreta a representação que se caracteriza pela racionalidade engenhosa e pela prudência ético-política, independentemente da posição estamental. A *auctoritas* e sua posse são um dispositivo de representação, ou seja, um dispositivo de

produção da presença de uma posição hierárquica retoricamente regrada segundo a teologia-política do pacto de sujeição que define os privilégios dos súditos. Em inúmeras oca siões do século XVII, os termos da oposição *discreto/vulgar* são aplicados polemicamente nas representações, para classificar e hierarquizar pessoas, conferindo e negando posição ao sujeito de enunciação, ao destinatário e aos temas representados pelos autores.

Em tese recentemente defendida na área de Literatura Brasileira da USP, *Critica Textualis in Caelum Revocata? Prolegômenos para uma Edição Crítica do Corpus Poético Colonial Seiscentista e Setecentista atribuído a Gregório de Matos Guerra*, Marcello Moreira define e especifica minuciosamente os códigos bibliográficos dos códices da tradição gregoriana, criticando o uso transistórico das categorias filológicas do século XIX herdadas de Karl Lachmann e Joseph Bédier. Recusando a idéia de um autor fundador da unicidade da obra atribuída a Gregório de Matos como causa primeira dos textos e proposta como garantia da autenticidade e originalidade literária, entendendo-se "originalidade" como inovação estética e univocidade da origem, Moreira demonstra que os manuscritos da tradição gregoriana devem ser tomados como objetos que obrigam a redefinir o campo dos estudos filológicos e suas categorias, para produzir instrumentos mais precisos de análise histórica de textos anteriores ao século XIX romântico. O estudo dos textos torna-se descritivo e não mais normativo. A crítica da categoria filológica "restituição do texto" significa, no caso dos códices gregorianos, a recusa de conceber a possível existência de um "texto original". A recusa é fundamentada pela reconstrução dos processos coletivizados de produção dos poemas, indiciados nas didascálias dos mesmos como oralidade e cópias avulsas, e da sua transcrição nos manuscritos, demonstrando a inviabilidade histórica da hipótese de que um "texto original" tenha existido no começo da tradição textual gregoriana e que tal texto, verdadeiro ideal edênico, tenha sido deformado por cópias sucessivas que, a cada vez mais, afastaram os leitores da verdade inicial, devendo por isso ser consideradas como não-confiáveis. Essa posição crítica, que incorpora pressupostos e procedimentos da *New Philology* inglesa, da obra de Paul Zumthor sobre a oralidade da poesia medieval e de sociólogos e historiadores, como Roger Chartier, Jean Hébrard, Armando Petrucci, D. Mckenzie, Harold Love, Jerome Mcgann, Hélène Merlin, entre outros, permite rediscutir os processos históricos que constituíram o autor e a autoria dos poemas atribuídos a Gregório de Matos desde a primeira metade do século XVIII. Moreira demonstra que o licenciado Manuel Pereira Rabelo fez a compilação dos poemas muito depois da morte do poeta em Recife, em 1696. Por que teve necessidade de organizar como manuscrito os poemas que circulavam na oralidade e em folhas volantes? E por que o fez na forma de "papéis vários"? Sob essa forma já existiam coletâneas de poemas de poetas nascidos no Brasil, além de portugueses e espanhóis, fei-

tas por letrados de Salvador. Pode-se fazer a hipótese de que tentaria prolongar e consolidar uma tradição poética local com os textos do baiano Gregório. Ou a hipótese, seguindo-se o que afirma o mesmo Rabelo, de que se tratava de defender a memória do poeta contra seus detratores. Esta hipótese seria confirmada pelo fato de que a biografia, que põe no primeiro volume do códice, abrindo a compilação, tem por título *Vida do excelente poeta lírico, o doutor Gregório de Mattos Guerra*. O próprio título já desloca a compilação do campo baixo da sátira, que representa a maioria dos poemas, na direção do campo da poesia lírica então situada acima da sátira na hierarquia das belas letras.

Criticando as teorias lachmannianas, neolachmannianas e bédieristas de edição crítica, Moreira avança a proposta editorial de considerar a historicidade da tradição material dos códices gregorianos, refratária, segundo ele, ao que chama "teoria da edição que desconsidere seus caracteres históricos". Sua análise centra-se na unidade dos códigos lingüísticos e bibliográficos como elementos que constituem o artefato bibliográfico colonial, demonstrando que não são passíveis de dissociação em uma interpretação histórica de tradições bibliográfico-textuais que visa à formulação de propostas editoriais. Especificando os códices gregorianos como artefatos bibliográficos produzidos por uma cultura de escrivãos ou escribas, cuja existência na Bahia dos séculos XVII e XVIII demonstra documentalmente, propõe a necessidade de circunscrever o conceito historicamente variável de "publicação", para torná-lo adequado à análise de tradições bibliográfico-textuais produzidas pela manuscritura luso-brasileira. Na discussão dos códices manuscritos, propõe que os conceitos contemporâneos na base do trinômio sociológico *autor-obra-público* não podem ser generalizados transistoricamente, devendo-se particularizá-los, quando se trata de artefatos manuscritos de escribas coloniais, que incluem e produzem inúmeras variantes passíveis de ser definidas como a *mouvance* dos discursos medievais tratados por Paul Zumthor. Como afirma: "Expressões comumente empregadas em nosso estudo como 'meios letrados da América Portuguesa', 'práticas letradas na América Portuguesa', 'práticas escribais na América Portuguesa' et cetera não são meros rótulos que não podem ser definidos operacionalmente. Elas significam ou implicam agentes e/ou práticas produtoras de discurso/significação, mesmo que os agentes e práticas possam ser apenas inferidos por meio de indícios a nós fornecidos pelos artefatos bibliográficos produzidos pelos agentes e, por conseguinte, consubstanciadores de práticas letradas e escribais que só podem, necessariamente, ser apreendidas por meio dos objetos em que se materializam. As expressões por nós utilizadas não são, portanto, rótulos verbais, na medida em que se baseiam na análise e interpretação de dados empíricos — códices gregorianos seiscentistas e setecentistas — e não em valorações históricas prévias a qualquer análise de artefatos bibliográficos tangíveis"[34].

Letrados e autoria Ainda são necessárias mais pesquisas, como a de Marcello Moreira, que determinem as diferenças culturais das integrações produzidas na Colônia pela análise de seus meios materiais e suportes institucionais, de suas correspondências e fluxos internos, das iniciativas grupais e pessoais de letrados e artesãos do século XVII. Esquematicamente, a representação colonial pode ser descrita como resultado de processos técnicos — lingüísticos, retórico-poéticos, bibliográficos — e doutrinários ou teológico-políticos de integração e subordinação de diversos e diferentes códigos culturais, europeus, orientais, africanos e indígenas, adaptados às circunstâncias locais e deformados como valores-de-uso específicos das adaptações. Pressupondo-se a sincronia do Brasil e das colônias africanas e asiáticas de Portugal e a circulação de modelos retórico-poéticos da Espanha e suas colônias americanas, mas também de Roma e Nápoles, da Savóia, da Bavária, da Áustria, da França e da Europa central, no século XVII, a internacionalização dos esquemas da racionalidade de Corte das monarquias e principados católicos produzida principalmente pelas ordens religiosas, mas também pelo contrabando, circulação, cópia e deformações locais de textos manuscritos, impressos, gravuras, livros de empresas e emblemas etc., faz com que os letrados e os artesãos do Estado do Brasil e do Maranhão e Grão Pará conheçam a mesma referência retórico-teológico-política de base quando transformam poeticamente as matérias formais e informais dessas regiões. O que se evidencia, por exemplo, quando se comparam poemas satíricos de autores contemporâneos da *auctoritas* Gregório de Matos, como Caviedes, no Peru, e Sor Juana, no México, que não chegaram a ter conhecimento uns dos outros.

Os letrados que atuam no Estado Brasil são quase sempre pessoas da burocracia e do clero; geralmente, são formados nos cursos de Direito Civil e Canônico da Universidade de Coimbra[35]. Como os artesãos, que realizam encomendas para confrarias, irmandades e ordens religiosas, os letrados dependem diretamente de mecenas ou patrocinadores.

34 MOREIRA, Marcello. *Critica textualis in Caelum Revocata? Prolegômenos para uma edição crítica do corpus poético colonial seiscentista e setecentista atribuído a Gregório de Matos Guerra.* São Paulo: 2001. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) FFLCH-LETRAS, Universidade de São Paulo, p. 251.

35 A escolha das letras também é condicionada pela instituição do morgado, conforme Rodrigues Lobo: "Têm as escolas, além destes, um bem, que favorece esta opinião, e é que de ordinário os que as buscam, ou são filhos segundos e terceiros da nobreza do Reino, que, por instituição dos morgados de seus avós, ficaram sem heranças e procuraram alcançar a sua pelas letras; ou são filhos dos homens honrados e ricos dele, que os podem sustentar com comodidade nos estudos; ou religiosos escolhidos nas suas províncias, por de mais habilidade e confiança para as letras". Cf. RODRIGUES LOBO, Francisco. "Diálogo 16". In: *Corte na aldeia e noites de inverno*, 1619. Lisboa: Sá da Costa.

Não conhecem, pelo menos imediatamente, a desqualificação das artes mecânicas trabalhadas pelos artesãos que, quase sempre mulatos, são socialmente tatuados pelo estereótipo da "limpeza de sangue". A partir da Academia dos Esquecidos, em 1724, é típico o patrocínio dispensado aos letrados por vice-reis. O letrado colonial não é ainda uma figura social justificadora de um imaginário social associado a ela[36]. Assim, não é ainda o "autor" ou o "escritor", no sentido iluminista e pós-iluminista do termo; mas também não é mais o "escrivão" de uma corporação de ofício medieval. Marcello Moreira demonstra, estudando a Conjuração dos Alfaiates, a permanência na Bahia, desde o século XVII até o final do XVIII, do que chama "cultura escribal" ou a prática da manuscritura exercida não só por padres, advogados, juízes e outros funcionários que receberam instrução que os habilitou nas letras, mas também por escribas engajados em profissões comerciais, como as contábeis, relacionadas à produção açucareira, que demandavam saber ler e escrever, além de conhecimentos de aritmética, como o indica o *Regimento dos Almazens*, redigido por ordem do Marquês de Fronteira, D. João de Mascarenhas, em 1674[37], que especifica as várias espécies de livros e as anotações que diariamente devem ser feitas neles por funcionários da alfândega.

Para esboçar a figura do letrado colonial, é útil determinar o valor ou os valores da sua representação numa sociedade de ordens em que a pessoa e sua posição se definem por pertencerem a um grupo, a uma ordem ou um estamento, pela representação e como representação, mais que por seus atributos individuais. A identidade social do letrado colonial não se define especificamente no campo das letras, como campo literariamente autonomizado, mas no de outros serviços.[38] Um índice disso é o número muito baixo de

36 VIALA, Alain. "Du caractère d'écrivain à l'Âge Classique". In: *Textuel. Images de l'écrivain*. Paris: Université de Paris VII, 1989, n. 22, p. 51-2.

37 *Regimento dos Almazens*. No qual se dá a forma para o bom governo delles, e a recadação da Fazenda Real, e Regimento particular a cada hum dos Officiaes, para saberem o que lhe toca, e acudirem a sua obrigação. O Marquez de Fronteira Dom Ioam de Mascarenhas. Lisboa, 10 de abril de 1674. (Cópia datilografada do Arquivo Público do Estado da Bahia).

38 A integração na hierarquia, que por definição impunha limites às ambições das iniciativas intelectuais, também produzia uma evidência pública de que a imagem de importância da representação dos letrados correspondia à realidade de uma distinção social. Ainda no final do século XVIII, para ser admitido na burocracia, o letrado tinha de fazer prova de "limpeza de sangue", com sete testemunhas: "... é católico romano, solteiro, e bem regulado nos seus costumes; e que os sobreditos seus ascendentes nunca cometeram crime de lesa majestade divina ou humana, nem tiveram exercício mecânico: pois o pai do habilitando é Desembargador, e sempre teve a honra de empregar-se no Real serviço literário; e o avô paterno foi advogado na

documentos iconográficos onde apareçam figuras de escritores; outro indício é a inexistência de qualificações como "autor", "escritor" ou "homem de letras" na papelada administrativa e jurídica portuguesa. Então, quem escreve é designado por categorias profissionais (Ouvidor Geral; Juiz de Fora; Desembargador; Vigário; Coronel da Milícia; Provedor dos Almazéns etc.); por categorias da posição (fidalgo/não-fidalgo) e, ainda, da própria formação letrada. Nos papéis portugueses, "letrado" quase sempre significa "formado em Direito por Coimbra". Ou seja, a posição letrada é determinada pelas categorias hierárquicas e profissionais da pertença ao "corpo místico" do Estado mais que pelas categorias que hoje definem a autoria.[39]

» referida cidade, aonde se tratou a lei da nobreza. Lisboa, 11 de setembro de 1778" — assim reza o documento do Corregedor do Cível sobre Tomás Antônio Gonzaga (*Tratado de Direito Natural — Carta sobre a Usura. Obras Completas de Tomás Antônio Gonzaga.* (Ed. Rodrigues Lapa). Rio de Janeiro: MEC/INL, 1957, p. 307, vol. II). Ou: "...o habilitando pelos ditos seu pai e avós paternos é cristão velho de limpo sangue sem raça alguma de cristão novo, mouro, mulato, nem de outra infecta nação e menos dos novamente convertidos a nossa santa fé católica, porque nunca houve fama nem rumor em contrário", no caso de Inácio de Alvarenga Peixoto (Cf. LAPA, Rodrigues. *Vida e Obra de Alvarenga Peixoto.* Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960, p. 160).

39 É útil relacionar a figura do letrado com a concepção de história corrente nos séculos XVII e XVIII. Modelada segundo os esquemas retóricos da crônica, acumula exemplos de ações e de eventos virtuosos, capturados pela enunciação no sentido ético do aconselhamento da "política cristã". Ou seja: a concepção ciceroniana da história como *magistra vitae* evidencia também a ordem e o sentido dados à experiência como reposição de padrões hierárquicos fundados na memória criteriosa de casos, narrados com grande erudição mitológica e poética extraída de autoridades latinas, patrísticas e escolásticas, segundo a tópica das "armas e letras". Nessa história, que pressupõe a hierarquia como um dado de natureza, a sociedade se organiza como o "corpo místico" no qual os índios, por exemplo, subordinam-se naturalmente como inferiores, uma vez que, lição da *Política* aristotélica, é próprio do inferior subordinar-se ao superior. Ao mesmo tempo, a apologia da hierarquia se acompanha do tema da difusão da Fé como a conquista espiritual que teria trazido a luz lusíada para o inferno verde. Logo, postos como excelência os critérios da hierarquia, da emulação, da discrição e o da conquista pela Fé e pelas armas, o letrado que os enuncia também se autorepresenta com os mesmos, constituindo-se como "melhor" não necessariamente por ser efetivamente um fidalgo ou um "melhor", mas por deter um saber que é uma memória da fidalguia que, permitindo-lhe prever novas aplicações, recicla os casos de sua própria definição como letrado. O que é típico das práticas da subserviência pois, juntamente com os tipos que são elevados na adulação, o letrado "sobe para baixo", quando demonstra sua capacidade de reconhecer a superioridade como um subalterno, prestando serviços, como aquele cachorrinho que abana o rabo para o amo, na divertida etimologia latina do *ad + ululari* de que fala Starobinski.

Por *autor*, hoje são entendidas várias coisas: o nome de um indivíduo empírico; a classificação que unifica uma obra ou um conjunto de obras; a classificação do regime discursivo em que a obra se inclui; a livre-concorrência; os direitos autorais; a propriedade da obra; a originalidade; o plágio. Muitas obras do século XVII, ao contrário do que ocorre com os apógrafos atribuídos a Gregório de Matos, levam o nome do indivíduo empírico que as inventa — por exemplo, os sermões de Antônio Vieira. Para contemporâneos, o nome indica um tipo que, sendo jesuíta, mestre de retórica, amigo de reis, inimigo da Inquisição, confessor da Capela Real, chefe de missão catequética, diplomata, orador sacro etc., não é, obviamente, uma subjetividade burguesa entendida como unicidade de sujeito psicológico dotado de direitos liberais, mas um tipo do poder real e tipo de poder local, em que convergem a generalidade dos interesses da Coroa e a particularidade dos interesses locais da Companhia de Jesus, ou seja, um tipo de uma ordem religiosa do padroado subordinado à Coroa, com certo caráter e decoro constantes, como a gravidade e a prudência que controlam seu humor colérico, fazendo-o discreto e especificando sua situação social, *como representação*, e os limites de seus privilégios como posição social exercida *pela representação* em contato, tensão e conflito com outras também exercidas como representações por meio de representações. Ou seja, tipo socialmente hierarquizado e sem a autonomia pressuposta nos direitos da subjetividade concorrencial do indivíduo autor nas sociedades contemporâneas[40].

É fundamental observar, no caso, que Vieira atualiza em sua prática a formação recebida no seminário da Companhia de Jesus, cujo programa de ensino, formalizado no *Ratio studiorum*, implica a educação por assim dizer homogênea de todos os sacerdotes por meio da reciclagem maciça das autoridades canônicas da Igreja e das autoridades lógicas, dialéticas, gramaticais, poéticas, históricas e oratórias antigas. As várias disciplinas do *Ratio studiorum* implicam o treinamento da memória, da vontade e da inteligência do noviço com essas autoridades para formar o padre como total aptidão para desempenhar os interesses da Companhia, da Igreja e da Coroa nas coisas do mundo. A Vieira seria não só impensável como impossível a pregação autonomizada da sua educação e da disciplina de sua Ordem, que formam e conformam sua prática de orador, impondo e delimitando o

40 Como diz Vitorino Magalhães Godinho: "O funcionalismo, que, nos seus escalões superiores pelo menos chegara a constituir uma ordem separada — a dos letrados —, integra-se em boa parte no braço nobiliárquico ou sua ante-câmara: a carreira leva a receber o título de escudeiro, e depois o de cavaleiro, atingindo-se o grau de cavaleiro fidalgo ou mesmo acima. Tal simbiose, parcial embora, introduz necessariamente a ambigüidade na condição e mentalidade do funcionalismo". In: GODINHO, Vitorino M. *Estrutura da antiga sociedade portuguesa*. 3.ed. Lisboa: Arcádia, 1977, p.102-3.

"dever ser" de sua ação como jesuíta imiscuído nos negócios temporais. Como pregador, Vieira é um *tipo social* totalmente previsto pelas *Constituições* e *Regras* da Companhia de Jesus: realiza publicamente o vínculo de obediência à sua Ordem[41], executando com mestria inigualável os mesmos padrões retórico-doutrinários recebidos na educação por todos os seus irmãos em Cristo que também fizeram o seminário, Teologia e os votos e, como ele, receberam a mesma instrução que os torna aptos para também pregar. É como tipo social que atualiza na prática oratória uma formação comum rigidamente regrada como autoridades canônicas e retórico-dialéticas que Vieira é um autor.[42] Seu nome significa a autoridade do exercício de um gênero popular contra-reformista — o sermão sacro — no sentido latino de *auctoritas* ou modelo da excelência de um desempenho emulado por outros oradores sacros. Como *tipo* subordinado de uma ordem religiosa subordinada à Coroa e a Roma, como *tipo* especificado por um caráter e um decoro de padre jesuíta, como *autoridade* de um gênero sacro, Vieira tem a *posse* dos sermões que inventa: são seus, pode mesmo lamentar o mau uso deles e do seu nome, como o faz, acusando a deturpação da *auctoritas*. Não tem, porém, a *propriedade* dos sermões, que correm publicados em cópias manuscritas e editados em letra impressa como "sermões de Vieira" atribuídos à sua *auctoritas*; seus sermões também não têm *originalidade*, no sentido romântico da mercadoria — originalidade concorrendo com outras originalidades no mercado de bens culturais, porque Vieira aplica e transforma matérias, formas e preceitos objetivos

41 Cf. LOIOLA, Santo Inácio de. *Constituições da Companhia de Jesus*. Trad. e notas de Joaquim Mendes Abranches, S.J. Lisboa: Província Portuguesa da Companhia de Jesus, 1975. Veja-se, por exemplo, [77]: " Se as pregações e ministérios se exerceram noutras partes distantes do lugar e da casa, deverá trazer um atestado dos sítios onde tiver passado um tempo notável, ou das autoridades públicas (tendo grande conta de todos os Ordinários), que dê plena garantia de que semeou a palavra divina e cumpriu o ofício de Confessor com sã doutrina, bom exemplo de vida, e sem ofensa de ninguém"; [109]: "Para exercer o ofício de semeador e ministro da palavra divina e se dedicar à ajuda espiritual do próximo, convém ter suficiente cópia de conhecimentos intelectuais" (p. 63); [111]: "Para maior humildade e perfeição dos homens de letras, Coadjutores espirituais e Escolásticos, se houver dúvidas sobre a suficiente aptidão de algum dos candidatos à Companhia para nela ser Professor, Coadjutor espiritual ou Escolástico, deverá ter-se em conta que é muito melhor e mais perfeito para ele deixar-se julgar e governar por ela. Esta saberá, tão bem como ele, o que se requer para viver nela; e o súbdito mostrará maior humildade e perfeição, e dará provas de maior amor e confiança naqueles que o devem governar" (p.64). Cf. [404],[405], que prescrevem como formar excelentes pregadores.

42 Cf. [814]: "Assim, devem-se cultivar cuidadosamente os meios humanos ou os adquiridos com o próprio esforço, especialmente uma doutrina fundada e sólida, e a maneira de a apresentar ao povo em sermões e lições sacras, e de tratar e conversar com as pessoas". Ibid.

que não são seus, mas propriedade comunitária da Companhia de Jesus e do "bem comum" do Império, como as disciplinas e matérias do ensino ministrado por sua Ordem em sua formação e reproduzidas por ele na pregação que repõe as mesmas *auctoritates* comunitárias da oratória, como Cícero, Crisóstomo, Paravicino; nem são dotados de *autonomia estética*, porque, num tempo orientado providencialmente por Deus, sua *auctoritas* não conhece a divisão do trabalho intelectual e o trabalho intelectual da divisão iluministas e pós-iluministas que tornam os regimes discursivos especializados; sua *auctoritas* também não dissocia sua prática de orador da metafísica neo-escolástica que a motiva como a palavra de Deus difundida como testemunho de um tipo da *devotio moderna* da Companhia de Jesus imediatamente empenhada nos assuntos temporais do Império, como os capitais judaicos, o tráfico negreiro, a escravidão de índios, a competição comercial. Vieira é um letrado, no sentido de fazer parte da "gente de letras" de seu tempo, podendo-se dizer que *letrado* é entendido mais como um *caráter*, ou um *éthos*, que propriamente como uma individuação autoral no sentido contemporâneo de "autor" definido pela livre-concorrência. Em outras palavras, pelo termo *letrado* significa-se então um tipo dotado de certas qualificações técnico-profissionais que o situam na intersecção de uma forma de atividade religiosa ou econômica com outra, simbólica: é alguém que exercita as "letras" — entendidas genericamente, aqui, como as várias *auctoritates* do costume antigo recicladas na imitação, não em termos "literários" de autonomia estética, contemplação desinteressada, originalidade e direitos autorais — recebendo, com isso, certa qualificação produtiva (por exemplo, mestre de retórica) e, por vezes, certa distinção nobilitante (por exemplo, orador da Capela Real). No caso, distinção grande, pois a excelência discreta do seu método escolástico de pregar o torna modelo ou *auctoritas* do método jesuítico e português de pregar. Para definir o letrado colonial, é preciso, enfim, determinar o valor ou os valores de sua *representação* numa sociedade de ordens em que a pessoa e sua posição se definem *como representação* e *pela representação* da subordinação ao "bem comum" do Império, mais que por seus atributos individuais, como na fórmula portuguesa "gente de representação". Ou seja, posição determinada pelas categorias da pertença ao corpo místico do Estado, mais que pela autonomia autoral, originalidade estética e invenção literária.

A representação que o letrado colonial produz, principalmente em português, mas também em espanhol, italiano, latim e tupi, é mimética, como disse, feita como aplicação de técnicas retóricas anônimas e coletivizadas que prescrevem a emulação de modelos de autoridades que adapta as referências institucionais e informais do lugar a interesses específicos. As adaptações produzem deformações de vários graus e valores, que repetem sistemicamente as prescrições técnicas dos esquemas imitados e os critérios contemporâneos de julgamento do seu valor. As deformações são diferenças materiais, formais,

institucionais e pessoais, como intervenção particular que reproduz o padrão coletivo. A representação colonial não conhece, evidentemente, a divisão dos regimes discursivos produzida a partir do Iluminismo: não é "literária", objeto de uma estética que teorize sua contemplação desinteressada. Seu fundamento é o substancialismo da metafísica neo-escolástica, que é útil considerar para definir os pressupostos e fins hierárquicos e últimos dos seus usos retoricamente prescritos[43].

Tempo, história e metafísica Koselleck propõe que a relação de "experiência do passado", entendida a expressão como o modo ou os modos pelos quais determinada formação histórica formaliza a experiência da ruína da formação que a antecedeu, e "horizonte de expectativa do futuro", o modo como representa a (im)previsibilidade do que virá, é um critério historiográfico pertinente para se determinar a maneira ou as maneiras como o presente da sua história é figurado nas representações que produz.[44] Quando se faz a questão acerca dos modos de representar a experiência do passado e a expectativa de futuro para os resíduos do século XVII, algumas especificidades aparecem. Elas excluem imediatamente as categorias da categoria "barroco". No caso, a metafísica é outra. **A** principal dessas especificidades é o modo *qualitativo* pelo qual concebem a temporalidade como emanação ou criação de Deus que inclui a natureza e a história, subordinando-as providencialmente no projeto de salvação. A representação propõe que a natureza e a história são simultaneamente efeitos criados por essa Causa e signos reflexos dessa Coisa, ou seja, que ela mesma, representação de efeitos e signos, é signo e efeito. A história, incluída no tempo como uma de suas figuras proféticas, é concebida providencialmente, pois recebe do tempo, que é criado, sua participação na substância divina, que a aconselha e orienta para um fim superior. A concepção relaciona a experiência do passado e a expectativa do futuro como previsibilidade, pois afirma-se que a Identidade de Deus, Causa Primeira, repete-se em todas as diferenças históricas do tempo, tornando análogos ou semelhantes todos os seus momentos, desde a Criação até o presente dos intérpretes. Articulando essa repetição, Vieira escreveu uma *História do Futuro*, título que ficou paradoxal desde a segunda metade do século XVIII, quando a história se constituiu como a disciplina do que não mais se repete ou do que só se repete como farsa da tragédia que foi na primeira vez. É útil tratar desse modo particular de definição do acontecimento históri-

43 Refiro-me às artes luso-brasileiras determinadas teologicamente pela neo-escolástica; evidentemente, no século XVII, existem artes ordenadas por prescrições apenas retórico-poéticas.

44 KOSELLECK, Reinhardt. "Le futur passé des temps modernes". In: *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques* (Traduit de l'allemand par Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock), Paris: EHESS, 1990.

co figurado como repetição da Identidade divina, para especificar a natureza metafísica da normatividade teológico-política e retórico-poética das representações coloniais.

Para tanto, é oportuno especificar o que são a linguagem e o corpo na representação do século XVII. Pode-se dizer, de modo sumário, que nela a linguagem é, antes de tudo, uma *jurisprudência* ou usos autorizados dos signos, que prescrevem que todas as imagens, discursivas, plásticas, musicais, gestuais, devem ser *boas* imagens reguladas ou controladas em regimes analógicos de adequações verossímeis e decorosas. Aqui, a concepção de signo é outra, não-cartesiana, pois não distingue "conceito" de "imagem", por isso também é exterior aplicar às representações coloniais o par "significante/significado" da lingüística saussureana e pós-saussureana. A representação é uma estrutura quádrupla, pois também a substância da expressão e a substância do conteúdo, classificações da lingüística contemporânea do que não é distintivo na definição da estruturalidade das línguas, significam, uma vez que a substância sonora das línguas e a substância espiritual da alma são signos e efeitos reflexos da sua Causa. Na substância sonora das línguas então se lêem os índices da língua adâmica e de Babel, o que autoriza enunciados como o da falta de Fé, de Lei e de Rei dos tupis do litoral brasileiro, quando se observa, no século XVI, que sua língua não tem os fonemas /f/,/l/,/r/. Ou as etimologias das *claves universales*, estudadas por Paolo Rossi[45], que se tornaram fósseis intelectuais fantasiosos nas interpretações feitas depois da segunda metade do século XVIII. Do mesmo modo, a substância da alma, definida como unidade de memória, vontade e inteligência, é iluminada pela Graça, que a predispõe ao Bem. Aqui, as apropriações neo-escolásticas da *mímesis* aristotélica compõem os efeitos das representações como semelhança e diferença por participação analógica da linguagem na substância metafísica de Deus. Segundo as representações, Deus, Causa Primeira e Final da natureza e da história, ilumina o juízo dos autores no ato da invenção, que estabelece relações simpáticas e antipáticas, agudas e vulgares, prazerosas e desprazerosas, eficazes e afetadas, mas sempre regradas segundo os verossímeis dos gêneros e os decoros específicos das ocasiões da hierarquia. Sendo neo-escolástica e pré-cartesiana, essa jurisprudência não subordina a representação a uma razão suficiente, como *cogito*, mas aos *fantasmas* ou imagens da fantasia. Diferentemente do cartesianismo, não distingue *idéia* de *imagem*, como conceito *inteligível* e imagem *sensível*, pois define a imagem como formulação e visualização simultaneamente intelectuais e sensíveis da idéia. Antes de sua representação exterior, as imagens mentais são *definições ilustradas*, como propõe Cesare Ripa,

45 Cf. ROSSI, Paolo. *Clavis Universalis. Arts de la mémoire, logique combinatoire et langue universelle de Lulle à Leibniz.* Traduit de l'italien par Patrick Vighetti. Grenoble: Jerome Millon, 1993.

imitadíssimo, no "Proêmio" do *Iconologia*, em 1593: antes da sua representação exterior, são conceitos intelectualmente visíveis como entimemas ou silogismos retóricos produzidos dialeticamente pelo juízo. A forma-matriz de qualquer imagem é a metáfora, pois a imagem-conceito é inventada associativamente pela fantasia aconselhada do juízo, que aproxima e condensa outras imagens-conceito fornecidas pela memória dos bons usos, estabelecendo novas associações imaginárias com elas por meio das semelhanças e diferenças que as especificam. Definida como presença da Luz divina na consciência, segundo as analogias de atribuição, proporção e proporcionalidade, a imagem faz ver, quando representada exteriormente, a Causa que orienta a operação lógico-dialético-retórica que a inventa. No caso, afirma-se que o atributo do Ser aplica-se a todas as coisas da natureza e eventos da história, fazendo-os convenientes entre si; por isso mesmo, diversos e diferentes. Todos os seres são semelhantes *per ordinem ad unum* ou *ad maximum*, como doutrina Santo Tomás de Aquino, recuperado pelos preceptistas do século XVII. E em todos os análogos, enquanto são análogos, sempre se põe o Um como definição de todos os outros[46]. O estilo acumulado das representações decorre não de irracionalismo "barroco", mas da teatralização da presença divina nos gêneros, espécies, indivíduos e acidentes hierarquizados dos seres criados. A proliferação sensível dos seres, metaforizados, opostos, deformados, espelhados, dobrados, alegorizados, acumulados realiza a presença da Unidade para destinatários incluídos e integrados nos estilos como testemunhos do Fundamento da ordem hierárquica, que difunde, impõe e defende sua Ordem na defesa militar, na exploração econômica e na conquista espiritual do território.

Teologia-política e poder No caso, é útil lembrar, com Kantorowicz, que nos séculos XVI e XVII, sob a autoridade do papa como *princeps* e *verus imperator*, o aparelho hierárquico da Igreja Romana mostrou uma tendência a se tornar o protótipo perfeito de uma monarquia absoluta e racional sobre uma base mística, enquanto que, simultaneamente, o Estado manifestou mais e mais uma tendência a tornar-se uma quase-Igreja e uma monarquia mística sobre uma base racional.[47] Na teoria do poder dessa "quase-

46 "*(...) in analogis omnibus, in quantum analoga sunt, semper unum ponitur in definitione aliorum*". Sto. Tomás de Aquino. *Summa theol.*, p. I, q. 13, aa. 5, 6,10.

47 KANTOROWICZ, Ernst. "Mysteries of State". In: *Selected studies*. New York, 1965, p. 382. Apud COURTINE, Jean François. "L'héritage scolastique dans la problématique théologique-politique de l'Âge Classique". In: MÉCHOULAN, Henry (dir.). *L'état baroque 1610-1652. Regards sur la pensée politique de la France du premier XVIIe siècle. Étude liminaire de Emmanuel de Roy Laduire*. Préface de André Robinet. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1985, p. 110.

Igreja e monarquia mística sobre uma base racional", a metáfora do corpo, modelo do corpo político da sociedade doutrinado por Santo Tomás de Aquino como unidade de integração, impõe-se nas instituições e processos do pacto colonial. A imagem das partes pacificadas e integradas do corpo do Estado como "bem comum" do todo difunde-se nas representações em que o ser social dos indivíduos identifica-se à representação que fazem de si para outros. O reconhecimento da posição a partir de signos visíveis de honra e poder fundamenta as representações em práticas cujo modelo distante, presente nas instituições, é a Corte. O consumo ostentatório de signos é fundamental, regulando-se todo dispêndio de acordo com as exigências juridicamente codificadas da posição. A identidade é definida *como* representação — uma forma específica da posição — e *pela* representação — uma ocasião de sua aplicação como aparência decorosa. Na vida de relação dramatizada nos discursos, o poder se deduz da aparência e, a posição, da forma da representação[48]. O que obviamente implica os conflitos das representações e sua identidade instável, uma vez que o favor real pode alterá-las a qualquer momento, pois é o Rei quem detém os privilégios como cabeça do corpo místico.

Na expressão "corpo místico", corrente nas representações coloniais, fundem-se duas articulações: uma delas é teológica, o "corpo de Cristo", a hóstia consagrada pela Eucaristia, e, por extensão, a *respublica christiana*, o corpo da Igreja. A outra articulação é jurídica, oriunda da teoria da *corporatio*, a corporação romana, e da noção medieval de *universitas*, e, principalmente, relacionada à doutrina da *persona publica*, nome dado por Santo Tomás de Aquino à noção jurídica de *persona ficta* ou *persona repraesentata*. Os juristas contrarreformados juntaram à noção de *respublica* a de *corpus mysticum*, fundando com ambas a de *corpo político*. É a doutrina suareziana do *pactum subjectionis* do todo do reino como "corpo místico", que fundamenta a sistematização e a centralização do poder monárquico e a conceituação do "bem comum", que no século XVII define o estatuto jurídico da pessoa em Portugal e no Brasil. Lutero e outros reformados afirmam que o poder decorre diretamente de Deus, que envia os reis para impor ordem à anarquia dos homens corrompidos pelo Pecado original. Por meio dos jesuítas, principalmente, a Igreja Católica combate as teses reformadas, afirmando que Deus certamente é origem do poder, como *causa universalis* ou causa universal da natureza e da história, mas não causa direta do mesmo, pois o poder decorre de um pacto de sujeição. Logo, a conceituação da natureza do Direito Natural que estrutura a *forma mentis* e a posição social dos súditos luso-brasileiros no pacto de sujeição é fundamental na definição do estatuto jurídico da "pessoa humana" figurada nas representações.

48 CHARTIER, Roger. "Trajectoires et tensions culturelles de l'Ancien Régime". Mimeo. Paris: EHESS, 1989.

Antônio Manuel Hespanha e Maria Catarina Santos demonstram que a conceituação corrente em Portugal nos séculos XVI e XVII postulava que, antes de ser uma vontade (*voluntas*), o Direito era uma razão (*ratio, proportio, commensuratio, ordo, ius, juízo, prudência*). Como a teoria fundamentava a legalidade e a legitimidade do Direito ou as leis positivas do reino na luz natural da Graça inata, o dito "direito comum" ou "ordinário" (*ius commune, opinio communis*, "praxística") tradicionalmente escapava ao arbítrio da razão de Estado absoluta, que era a esfera própria da vontade da *persona ficta* ou pessoa mística real. Conforme os autores citados, era consenso que o direito ordinário existia independentemente, antes da sua volição pelo rei. Também era consensual que seu conhecimento e aplicação dependiam de um saber específico, que devia ser repetido por uma categoria também específica de homens, os letrados, principalmente os formados no curso de Cânones ministrado pelos jesuítas na Universidade de Coimbra. Depois da obra de Maquiavel, que passou a determinar no mundo católico o problema de teorizar o poder mantendo seu antigo fundamento ético, a doutrina da razão de Estado absoluta passou a afirmar, muitas vezes, que o direito ordinário se incluía nela; em Portugal, contudo, como Hespanha e Santos evidenciam, perdurou a noção tradicional de uma jurisprudência paralela à vontade da Coroa, constituindo-se mesmo, como se fosse uma evidência, a noção da legitimidade do controle jurídico do poder central do rei pelos tribunais e, por isso, também a idéia muito difundida de que o rei não poderia governar sem o conselho dos juristas, que era considerado mais básico que o das Cortes. Se o rei o fazia, agia contra a *ratio iuris*. Além disso, quando se tratava da aplicação, da integração e da interpretação do Direito, a presença dos juristas era sempre muito ativa. Deve-se somar a essa importância da jurisprudência e dos juízes a lentidão da máquina judiciária portuguesa, sempre emperrada pelos pleitos, agravos e desagravos[49], juntamente com a larga margem de *arbitrium* nas decisões, facultada pela estrutura doutrinária e burocrática do saber jurídico. Evidencia-se imediatamente a centralidade do lugar social dos juristas na sociedade luso-brasileira[50] e, em decorrência, também das formas do pensamento jurídico difundidas por todo o corpo político do Estado pela educação

49 Cf. SCHWARZ, Stuart B. *Burocracia e Sociedade no Brasil Colonial*. São Paulo: Perspectiva, 1979; *Sugar plantations in the formation of Brazilian Society. Bahia 1550-1835*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985 (*Segredos internos: engenhos e escravos na sociedade colonial, 1550-1835*. (Trad. Laura Teixeira Mota), São Paulo: Companhia das Letras, 1988).

50 HESPANHA, António Manuel e SANTOS, Maria Catarina. "Os poderes num império oceânico". In: MATTOSO, José (Dir.) e HESPANHA, António Manuel (Coord.) *História de Portugal. O Antigo Regime (1620-1807)*. Lisboa: Editorial Estampa, 1982, v. 4, págs. 395-413.

jesuítica como modelo de distinção social emulado por todos, dos escravos aos príncipes da Casa Real, como as formas da agudeza, na poesia e na prosa, que reproduzem a técnica dos *distinguos* da filosofia escolástica aprendida pelos letrados nas instituições de ensino. Eloqüência, legalismo, casuísmos, providencialismo, sutilezas, exames de casos, tradicionalismo das fontes e muito latim são constitutivos de um modo histórico de ser e agir. Não se trata, como se diz anacronicamente, de fórmulas verbalistas e fúteis dissociadas da realidade. Ao contrário, são absolutamente reais e ativamente constitutivas da realidade do seu tempo.

Luz divina, engenho e agudeza Pode ser útil, por isso, lembrar que uma antiga divisão da alma opera nas representações coloniais, formando-a de *razão particular* e *razão universal*. A primeira, também chamada *cogitativa* nos cursos de Teologia do Colégio da Bahia e da Universidade de Coimbra, tradicionalmente é aquela que só entende coisas particulares e corruptíveis. Toda arte aplica-se a amestrá-la, mantendo-a sob controle, uma vez que a falta de discernimento que a caracteriza é rústica, especificando o gosto imprudente e confuso de vulgares. A outra, razão universal, é própria de "entendidos" ou discretos, pois considera sempre as coisas universais despojadas de toda paixão excessiva e acidentes e, por conseguinte, distingue-as incorruptíveis, enquanto lhes aplica o artifício. Divide-se em duas partes, intelecto contemplativo e intelecto ativo. No primeiro, acham-se três hábitos contemplativos: um é propriamente o intelecto, como conhecimento dos Primeiros Princípios; o segundo é a sapiência que, embora compreenda o primeiro e o terceiro, distingue-se deles; o último é ciência. Intelecto, sapiência e ciência concorrem no engenho natural dos autores das letras; seu exercício, feito como freqüentação e emulação de autoridades, segue a lição de Quintiliano, que prescreve a *enarratio auctorum*, o elenco de autores que devem ser memorizados e imitados, e de Cícero, que especifica os modos como se demonstra adequadamente a qualidade das matérias. Na razão inferior, ou intelecto ativo, cujo fim não é propriamente entender, mas operar e fazer, estão outros dois hábitos práticos: *o agível*, em que está contida a prudência, cabeça de todas as virtudes morais, como *recta ratio agibilium*, reta razão das coisas agíveis, e o *factível*, como *recta ratio factibilium*, reta razão das coisas factíveis, que em si contém todas as artes. A arte é um hábito intelectivo que faz com certa razão algumas coisas que não são necessárias; ou, melhor dizendo, um hábito factivo que pressupõe a aptidão do artifício que corrige a natureza. Diferentemente da disposição, o hábito factivo ou arte é uma qualidade firme e estável, decorrente da experiência; e, diferentemente da prudência, sua técnica tem seu princípio, aristotelicamente doutrinado, na experiência do costume, que é formalizada numa prática e técnicas ensináveis. No século XVII, tanto mais

nobre é a arte quanto mais nobre é seu fim. Segundo Vieira, seus sermões são "choupanas" que visam a persuasão que integra todas as ordens do Império no pacto de sujeição, mas suas obras proféticas são "palácios", pois visam a realização final dos fins pregados nos sermões, o segundo advento de Cristo. A profecia é superior ao sermão, segundo o juízo do jesuíta, porque seu fim não é deste mundo, embora todos os meios humanos para realizá-la livremente estejam postos no grande teatro do mundo, entre o livre-arbítrio dos súditos e os acasos da Fortuna madrasta.

Propondo a dupla legibilidade de coisas e palavras, uma legibilidade factual e uma legibilidade verbal, a íntima fusão de teologia e política das representações afirma que também a empiria é racional, pois apresenta as marcas da racionalidade eterna que devem ser interpretadas por hermeneutas autorizados, que dominam a verdade dos textos canônicos e da *traditio* confirmados na sessão de 8 de abril de 1548 do Concílio de Trento, ao contrário justamente dos lugares maquiavélicos, erasmistas, luteranos, calvinistas, galicanos ou já hobbesianos, onde a luz natural da Graça inata é hereticamente considerada ausente ou não necessária na fundamentação do poder político. Nenhuma representação colonial luso-brasileira do século XVII, ou seja, representação da "política católica" ibérica, deixa de incluir, como termos que fundamentam sua autoridade, teologemas testamentários que definem sua eficácia, nos variados negócios do tempo, como manifestação da luz da Graça da sua Causa Primeira refletida na legalidade e na legitimidade dos códigos positivos impostos pela Coroa.

Os textos dos tratadistas italianos, espanhóis e portugueses que circularam no Estado do Brasil e no Estado do Maranhão e Grão Pará, e que nos séculos XVI, XVII e XVIII doutrinaram o *desenho interno*, como a forma luminosa do desígnio da Presença divina na consciência, como Gilio, Possevino, Borghini, Ripa, Peregrini, Otonelli, Pallavicino, Tesauro, Gracián e Francisco Leitão Ferreira, afirmam, como versões neo-escolásticas de Aristóteles, que a imaginação inventa as imagens dos objetos ausentes operando sobre os fantasmas da mente iluminada da Luz. Para isso, ela seleciona as tópicas, os tropos e as figuras adequados ao gênero da obra em uma memória de usos autorizados, produzindo uma representação ou uma visualização que torna o objeto intelectualmente conhecido. Em todos os casos, não se trata de *estética*, mas de *retórica* e *poética*. Quando autêntica, a imaginação é sempre acompanhada do juízo, que o intelecto aciona dialeticamente, fazendo *anatomias*, definições, análises e contradefinições dos temas, enquanto faz predicações, produzindo a metáfora do objeto que é conhecido intelectualmente. Aqui se observa imediatamente a abstração intelectualista do aristotelismo característico do processo mimético dessas práticas: nos fantasmas da mente, o intelecto agente, guiado pela luz da Graça, ilumina os aspectos inteligíveis dos objetos materiais, imprimindo as espécies

deles no intelecto cognoscitivo na forma de uma imagem que é metáfora. Tesauro a chama de *ornato dialético*; Gracián, de *silogismo retórico* e *entimema*. Outros falam de *conceito engenhoso*. Todos eles, de *agudeza*, nenhum deles de "barroco", pois a abstração é uma iluminação do engenho que estabelece a relação inesperada de dois conceitos, como diz Aristóteles, quando especifica a *astéia*, ou ainda, como escreve Cajetano, uma iluminação da mente participada que, incidindo sobre o objeto, também faz com que a iluminação se irradie dele e demonstre relações inesperadas entre seres e conceitos. Os efeitos da Luz, como aspectos inteligíveis dos objetos, fazem com que o destinatário deduza, no estilo das obras, o ato iluminado da abstração aplicada. Ao mesmo tempo, a cognição dos efeitos põe em evidência a sua Causa Primeira, como Presença que faz o mundo ser e desejar o Ser. No caso, o efeito da Luz é duplo, formal e objetivo. Formalmente, é o efeito de presentar algo irrepresentável na representação, dando-lhe forma, ou seja, tornando luminoso e determinado o invisível e indeterminado do conceito de Deus, quando dá visibilidade ao corpo posto entre os objetos da experiência e a Luz divina e a luz material. Simultaneamente, o corpo das imagens que é tornado visível pelo intelecto em ato é também condição objetiva da visibilidade das operações do próprio intelecto em ato. Por ser iluminado pela Luz invisibilíssima, realiza sua presença fugidia e imaterial. E como se supõe sempre, com o Pseudo-Areopagita, que *supremum inferioris attingit infimum superioris*, que o grau supremo do inferior atinge o grau ínfimo do superior, tem-se, como em Leibniz, o princípio da continuidade do Universo como correspondência analógica dos seres conhecidos nas imagens.

Em algum lugar, Luhman lembrava que não vemos a causa da luz, o Sol, mas coisas na luz. Da mesma maneira, não lemos letras, mas, com o auxílio do alfabeto, palavras; e, se quisermos ler o próprio alfabeto, teremos de ordená-lo alfabeticamente. A coordenação de elementos produz a forma, mas o próprio meio de suporte ou de coordenação da forma geralmente não chama a atenção. Nas representações coloniais luso-brasileiras do século XVII, vêem-se coisas na luz e também se vê a Luz; lêem-se palavras, significantes, mas também a substância das letras e a substância dos sons. Para usar uma expressão de Hans Ulrich Gumbrecht, a representação é um dispositivo de produção de presença, ou seja, um dispositivo teológico-político de produção da Presença divina nas instituições coloniais. Os grandes tópicos seiscentistas do "sonho da vida" e do "teatro do mundo", correntes nas letras do século XVII, são uma cena alegórica que ficcionaliza a iluminação generalizada do pensamento da ficção pela Luz.

No caso, o corpo místico e glorioso de Cristo é irrepresentável ou só se presenta em figurações alusivas, que o profetizam e confirmam como substância espiritual participada nos objetos representados sem confundir-se com eles. Como idéia de Deus, está absoluta-

mente fora do tempo e, contudo, no tempo, participando dele com o amor do seu ato diretivo. Uma das principais finalidades das representações coloniais é justamente encenar essa participação de todos os tempos na Presença. Como ocorre na figuração da gestualidade dramática dos santos de Bernini nas igrejas de Roma ou nas igrejas da Bavária, de Tunja, Puebla, Querétaro, Pernambuco, Bahia e Minas Gerais, a representação encena o momento da *conformatio*, a *conformação*, o momento da produção do afeto no destinatário.

Le Brun, em *L'expréssion des passions*, as conferências que fez em Versailles em 1668, afirma que o fim da representação é figurar os movimentos da alma através das atitudes dos corpos para que, vendo as imagens pintadas e esculpidas, o espectador exercite a imaginação, produzindo em si mesmo a presença de um afeto cuja forma deve ser a mais semelhante possível à forma do afeto representado no corpo esculpido ou pintado do santo[51]. O momento representado como *conformação* é justamente o do instante inefável do contato com Cristo ou da recepção da Graça, que os teólogos chamam de *conformação afetiva*, sublinhando seu caráter passional. Na escultura religiosa das igrejas coloniais baianas e mineiras, por exemplo, as torsões do corpo, ordenado dramaticamente como uma *figura serpentinata*, pela qual as personagens representadas dispõem-se como um S em torno de um eixo imaginário que as atravessa da cabeça aos pés, são realizadas segundo o cálculo cenograficamente exato de uma ação aplicada como deformação que representa uma paixão da alma. *Ação, deformação, paixão*: a escultura religiosa figura a *conformatio*, o momento do contato do corpo do santo com o corpo místico de Cristo; as várias posições possíveis de dedos, mãos, pernas, pés, olhos e boca compõem, *no próprio estilo*, tópicos apaixonados e o lugar da sua observação adequada pelo destinatário que recebe o efeito. A escultura prevê a distância exata; no espaço da igreja, o espectador deve ocupar a mesma posição calculada para ser persuadido da presença da luz da Graça e ser edificado com ela, nela e por ela. As letras, poesia e prosa, hoje classificadas como "barroco", ordenam a forma de maneira equivalente à *conformatio* por meio das agudezas.

No século XVII, "afeto" diferia de "ação" e, como no poema de John Donne, em que o personagem diz a Deus que nunca poderá ser livre e casto a menos que Ele o estupre — *never shall be free/ Nor ever chaste, except you ravish mee* — "estar apaixonado" então significa deixar que outra vontade aja sobre o corpo, produzindo nele a presença deformante de sua força. Aqui, em chave neoplatônico-agostiniana, tanto o discursivo quanto o plástico são figurações da infusão mística da Luz[52] e, conforme o modelo da Eucaristia,

51 LE BRUN, Charles. *L'expréssion des passions et autres conférences. Correspondance*. Paris: Dédale Maisonneuve et Larose, 1994.

52 CARERI, Giovanni. "El artista". In: VILLARI, Rosario y otros. *El hombre barroco*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, p. 335.

figurações da incorporação da luz natural da Graça pelos corpos operados como dispositivos de produção da Presença. A teologia é política: as representações intensificam a desqualificação da carne insubmissa à hierarquia, enquanto exaltam, em signos de posição discreta, o corpo que se subordina, propondo que o sentido do teatro está além ou que só é autorizado quando se representa politicamente como participação do corpo individual no corpo místico da comunidade. Obviamente, porque nunca pode apresentar um grau zero de si mesmo, o corpo é sempre um objeto semiótico; a representação dele segundo essa metafísica da Luz é homóloga da figura do "*corpo místico*" definido nos tratados dos juristas contra-reformistas difundidos pela Companhia de Jesus em seus colégios e seminários, como *De legibus* e *Defensio fidei*, de Francisco Suárez, ou *Della raggion di Stato*, de Giovanni Botero.

O Direito Canônico português, que regula a legalidade e a legitimidade das práticas da colonização do Brasil e do Maranhão e Grão Pará, prescreve que os corpos individuais se integram na vontade unificada do corpo místico do Estado definido pela doutrina do pacto de sujeição. Doutrinado por Suárez segundo o modelo jurídico da escravidão como *quasi alienatio* da comunidade que, como uma única vontade unificada, transfere o poder para o rei, o pacto de sujeição especifica os modos hierárquicos como as três faculdades escolásticas que então constituem a pessoa — *memória, vontade, intelecto* — devem agir como faculdades súditas ou subordinadas. O corpo individual só é visível e dizível quando sua memória, sua vontade e sua inteligência se integram e subordinam-se nos vários corpos de ordens ou na hierarquia corporativa do "*bem comum*" do Estado. Não há nenhuma noção de subjetividade psicológica, como é normalizada hoje, nas representações dessa subordinação; por isso, a posição do *eu* nessas práticas é imediatamente a de uma subordinação da vontade, da memória e do intelecto em formas do todo social objetivo como livre-arbítrio que parece paradoxal para a experiência iluminista, pois é liberdade definida como subordinação. Subordinação dos apetites individuais à unidade estóica da tranqüilidade da alma dada a ver, ouvir e ler nos signos espetaculares da Luz; subordinação da tranqüilidade da alma à concórdia pessoal em relação ao todo dada a ver no espetáculo; por decorrência, subordinação da vontade, da memória e do intelecto à paz individual e coletiva, decorrente da subordinação das partes e do todo ao Ditado divino da Igreja garantido pela Coroa. Aqui, a intensa sensorialidade das metáforas evidencia justamente a Presença que legitima a representação. A sensorialidade é um diagrama do sentido geral dessa integração fornecido ao destinatário como critério avaliativo do efeito. Em um tempo, em um lugar e em práticas nos quais não há "*opinião pública*", mas população subordinada e, sempre, plebe que murmura contra os excessos da predação colonialista, é um destina-

tário composto como representação que testemunha a representação que lhe é oferecida ou imposta.

Buscadas à *Ética a Nicômaco*, as paixões do corpo são aplicadas ou racionalmente construídas mesmo quando são irracionais, tal como sua doutrina aparece em vários textos ibéricos, italianos e franceses do século XVII, como é o caso do tratado que o oratoriano Jean-François Senault dedica a Richelieu, em 1641, *De l'usage des passions*. A mecânica das paixões é aplicada segundo preceitos retóricos e jurídicos e o efeito resultante fixa o átimo em que uma ação deforma um gesto produzindo um afeto, como um instantâneo que congela o movimento selecionado em elencos prefixados de gestos: *Degli effetti nascono gli affetti*, como se dizia em Veneza no século XVII. Sendo construído como várias paixões sucessivas ou simultâneas, a que correspondem caracteres permanentes e transitórios, o corpo aparece diverso a cada momento, conforme o regime do artifício aplicado. Quando há simultaneidade de paixões, imediatamente há subordinação delas e dos caracteres secundários a um caráter ou paixão principais. Interessa referir, aqui, a estase, ou seja, a imagem que congela em um instantâneo a agitação do corpo pela paixão, como nos santos das igrejas, em cujas poses artificiosas Ulrich, o homem sem qualidades de Musil, vê a catatonia. No corpo efetuado se lê ou vê também a representação do processo produtor do efeito, ou seja, a presença de um mecanismo óptico que recicla as tópicas do *ut pictura poesis* horaciano e que faz o destinatário discreto lembrar-se do elenco de ações e da seleção feita pelo juízo do autor da representação quando calculou as distâncias adequadas para a observação da imagem, o número de vezes que deve ser vista e a maior ou menor clareza correspondente ao estilo aplicado. O mesmo mecanismo se acha nas letras como cálculo dos efeitos. As anamorfoses da pintura, por exemplo, correspondem às alegorias enigmáticas da poesia e da prosa. Em todos os casos, a representação teatraliza a memória de usos autorizados que a tornam também autorizada. Em todos os casos, as paixões nunca são expressivas ou psicológicas, mas retóricas, decorrendo de uma racionalidade formalizada numa técnica objetiva e assimetricamente partilhada de produzir efeitos. Não se trata nunca de exprimir conceitos, mas de teatralizá-los. O artifício mobiliza vários saberes, retórica, dialética, lógica, arte combinatória, ética, teologia, subordinando-os à noção generalizada de *ordo*, ordem, ou *ratio*, razão, figurada nas representações da "política católica" portuguesa como presença da luz natural da Graça inata nos negócios do Brasil e do Maranhão e Grão Pará.

Nas imagens agudas, a semelhança dos seres em relação ao Um divino é efetuada pela analogia de atribuição, que é uma relação lógica e intencional entre coisas; pela analogia de proporção, que é uma relação lógica e metafisicamente determinada dos entes a Deus; e pela analogia de proporcionalidade, que é uma relação lógica e metafisicamente inde-

terminada. Logicamente, assim como é determinada a relação entre 2 e 4, pois são números pares próximos, um poeta pode escrever que a boca da amada é um *cravo*, pois são vermelhos, estabelecendo relação entre um gênero e suas espécies; é indeterminada a relação entre 2 e 27, por exemplo, assim como é semanticamente indeterminada a metáfora de um soneto em que, emulando Góngora, Manuel Botelho de Oliveira propõe que *serpente é maio*. Embora 2 e 27 sejam convenientes como números, assim como *serpente* e *maio* convêm como nomes, não é imediatamente evidente a proporção lógica que os relaciona. Mas é justamente a proporcionalidade, que afirma uma semelhança indireta e uma distância infinita entre os seres criados e a identidade divina, assegurando aos atributos de Deus significado positivo e verdadeira realidade sempre aludidos na representação como um "*para-além-da-presença-imediata*" ou um sublime que atravessa as imagens, tornando-as alusivamente conformes ao Um, que se lê nas imagens hoje aparentemente incongruentes, afetadas e pedantes de Botelho de Oliveira, que comparam o movimento físico do réptil e o movimento incorporal do tempo.

Nas letras do século XVII — lembrando cinco dos maiores autores desse tempo, Quevedo, Góngora, Vieira, D. Francisco Manuel de Melo e Sor Juana Inés de la Cruz — a analogia de proporção e, principalmente, a analogia de proporcionalidade são tidas como os procedimentos metafísico-lógico-retóricos mais desejáveis para a invenção e a ordenação da representação, pois evidenciam a superioridade do engenho do intelecto agente dos autores, quando produzem o conceito engenhoso e, com isso, a presença irradiante da Luz que os ilumina no mundo. É também o caso, mais modesto, mas não menos significativo, dos sermões pregados em Salvador em 1699 por Frei Antonio do Rosário, *Frutas do Brasil*, em que o amor de N.S. do Rosário é comparado a 25 frutas tropicais, extraindo-se de cada comparação uma virtude teologal, a figura de um sacramento e um mistério. Pode parecer irrisoriamente afetado hoje, mas encontra a razão histórica também da sua afetação na especificidade de práticas lógica, dialética e metafisicamente fundamentadas. Aqui, como nos outros autores, as imagens são a *circumscriptio* definida por Santo Tomás de Aquino na *Ética*, 1,7: um esboço exterior do *bonum finale hominis, quod est felicitas*, o bem final do homem, a felicidade. A imagem é notificação de um conceito ou de uma coisa por meio das características que conceito e coisa dividem com outros conceitos e coisas participados na identidade da substância metafísica e não propriamente por seus atributos específicos. A representação é feita *secundum quandam similitudinarium et extrinsecam quodammodo descriptionem*, segundo certa descrição extrínseca das similitudes, exteriorizando o que *fuit prius figuraliter determinatum*, o que antes foi figuralmente determinado na mente. Como tudo se assemelha ao divino *per ordinem ad unum*, toda representação é saturada da Presença, mesmo aquelas obscenas, tidas hoje como sintomas da

tara de homem pessimista e ressentido suposto autor delas, como as da sátira atribuída a Gregório de Matos, em que a virtude da *persona* satírica só pode vituperar vícios porque é participada pela Luz. Os mínimos fragmentos da forma da expressão e da forma do conteúdo — para falar retoricamente, dos *verba* da elocução e das *res* da invenção — são figurações exteriores dessas imagens interiores saturadas com a luz da Presença. E como retoricamente o que importa são os modos da imitação, ou seja, as maneiras como a imitação é feita, não propriamente as matérias em que as formas da imitação são recortadas, há continuidade entre falar, escrever, cantar, dançar, pintar, arquitetar, esculpir, musicar e gesticular como meios equivalentes que repetem, numa imagem exterior, a Presença acesa como a *sindérese* nas imagens mentais. Sendo análogas à identidade divina, as imagens assemelham-se também a todas as outras imagens reais e potenciais, pois também são efeitos e signos participantes da mesma Causa luminosa. Justamente por isso, os conceitos mais distantes podem ser aproximados e condensados como agudezas.

A linguagem das representações coloniais luso-brasileiras do século XVII é um *corpus phantasticum* onde a similitude prolifera. A representação formaliza nos estilos adequados aos vários gêneros a posição ou o ponto fixo do juízo do autor iluminado pela Graça no ato retórico da *inventio*. Numa típica circularidade de código, para poder receber adequadamente o efeito produzido na obra, o destinatário é situado segundo a perspectiva do mesmo ponto fixo da enunciação, aplicando-se à exegese da identidade divina parcialmente figurada ou, melhor dizendo, sublimada como prudência ético-política nos efeitos produzidos. Na aparência disparatada, múltipla e acumulada dos seres e eventos representados, o destinatário deve encontrar o fundamento divino justamente na prudência evidenciada pelo juízo da enunciação, quando ordena aguda e decorosamente os estilos ao fim hierárquico definido pelos gêneros retóricos. Como meio-termo racional que define discretos, a prudência é visível ou presentificada na técnica racionalmente aplicada à composição dos estilos da representação como causa formal da sua invenção. Quanto maior a agudeza, quanto maior a distância, quanto maior a incongruência aparente dos conceitos aproximados, mais se evidencia a Luz que aconselha o artifício técnico, segundo um preceito que Tesauro e outros preceptistas do tempo chamam de *despropósito proposital* e *inconveniência conveniente.*

Os principais tratados retórico-poéticos do século XVII ibérico e italiano e os textos de poetas, oradores e dramaturgos contemporâneos, que teorizam os modos mais adequados de figurar exteriormente a Presença transcendente que brilha como luz da Graça no interior da consciência, doutrinam as artes como *theatrum sacrum,* fórmula posta em circulação pelos jesuítas no século XVI. Não se trata de *representação* no sentido empirista do reflexo realista ou psicológico da expressão romântica encontráveis nos usos deduti-

vos de "barroco", "barroco histórico" e "neobarroco", mas de um *pôr em cena* dos rastros, vestígios e sombras fugidios da Presença no mundo. Um pôr em cena que dramatiza não só o definido da forma, no sentido do desenho claro e nítido da categoria "clássico", de Wölfflin, mas principalmente da sua labilidade e porosidade, de seus interstícios, corpúsculos e átomos irradiantes, em que formas tangenciam e atravessam formas, fundindo-se como espaços qualificados pela Presença. O principal princípio operatório das artes assim inventadas acha-se no acordo técnico entre ordem e ornato, ou entre o *docere*, a utilidade da disposição, e o *delectare*, o prazer do ornato. É justamente o engenho, uma "terceira faculdade" dialético-retórica, que produz a forma como agudeza ou efeito silogístico-retórico, que faz o acordo de argumento e imagem. O suposto "barroco" do estilo das representações não se confunde com o ornato, como em estudos estilísticos que reduzem "retórica" a figuras de estilo, generalizando transistoricamente a oposição romântica de "forma/conteúdo", para classificar as obras como "cultistas"[53]. É nuclear nas representações do século XVII o culto da dialética, realizado como decomposição analítica das tópicas da *inventio* e da *dispositio*. A dialética é a base do intelectualismo conceptista que inventa os discursos ora em variantes áticas, ora asiáticas. Mesmo o mais "cultista" dos discursos resulta da operação dialético-retórica. Não se trata de "formalismo", pois a retórica e a dialética aplicam-se a lugares ou tópicas, não a "formas" ou "conteúdos" generalizados transistoricamente.

Nas letras, depois que efetuam as qualificações dialéticas da matéria do discurso no ato da invenção e acham e definem, também dialeticamente, as principais tópicas adequadas ao gênero que vão produzir, os autores costumam ordená-las de modo paralelístico, espelhando-as como quiasmas, como nos versos atribuídos a Gregório de Matos, "Madrasta dos naturais/e dos estrangeiros Madre", de modo que a ordem sintática das partes, ab-ba, evidencia, a cada momento, as operações dialéticas aplicadas à definição e divisão das suas qualidades dispostas como argumentos. Genericamente, o discurso é "geométrico", dispondo-se como o "xadrez de palavras" dos sermões dominicanos que Vieira censura no sermão da Sexagésima, não por serem dialéticos, não por serem artifício, não por serem ornados, não por serem agudos, mas por serem aplicados pela ordem religiosa rival numa pragmática em que a agudeza se torna politicamente indecorosa, porque seu uso sem fundamento teológico não está previsto nas determinações

53 "Culto", no século XVII, não significa "formal" nem "formalista". O termo "culto" é usado por Quevedo, por exemplo, para desqualificar a poesia de Góngora, principalmente a *Fábula de Polifemo e Galatéia* e as *Soledades* como arte sem arte, pois Góngora trata assuntos humildes com estilo sublime. Em 1624, aparece na Espanha o termo "culterano", trocadilho com "luterano", para classificar a poesia de Góngora como heresia poética.

do decreto do Concílio de Trento, *Super lectione et praedicatione*, de 17 de junho de 1546, que regulam o gênero popular próprio do púlpito. Também nas representações de Vieira, a disposição ordena teatralmente os procedimentos da dialética aplicados às matérias como análise e qualificação dos temas. Os enunciados são divididos, por exemplo, como formulações bimembres, trimembres, por vezes quadrimembres. Produzindo-os como anatomia ou análise das tópicas da *inventio* e das partes da *dispositio*, também os procedimentos técnicos da sua análise dos ornatos da elocução são encenados, do que decorre a estruturação especular da forma. Os ornatos, que figuram significações análogas às dos conceitos obtidos pela análise da matéria da *inventio* e da *dispositio*, são-lhes sobrepostos, duplicando-os como sinédoques de efeitos pictóricos. Não se trata nunca de expressão de conceitos, como disse, mas sempre de dramatização de conceitos por meio de técnicas objetivamente partilhadas. Fazendo a análise e a classificação das imagens da elocução com as dez categorias aristotélicas, os autores efetuam a *maravilha*, pois a aplicação permite aproximar conceitos de coisas distantes e detalhá-los pela enumeração de suas particularidades icásticas e fantásticas como substância, qualidade, quantidade, lugar, relação, tempo, situação, hábito etc.

Representação e público Mimética e judicativa, a representação dramatiza os temas para o destinatário, aplicando-lhes lugares-comuns da invenção e ornatos da elocução extraídos de elencos tradicionais do costume e de opiniões julgadas verossímeis dos campos discursivos e não-discursivos de práticas contemporâneas. A representação imprime-lhes maior ou menor deformação, que evidencia os modos técnicos de operação do juízo posto entre dois limites, o de uma clareza total, definida como vulgar, e o de uma obscuridade total, também vulgar. Há clarezas e obscuridades relativas e específicas de cada gênero, no plural, pois os conceitos são aplicados tecnicamente e não correspondem à expressão unívoca e imediata de uma idéia clara e distinta, como no cartesianismo, mas à dramatização de várias espécies de idéias, mais ou menos claras, compostas segundo as clarezas e os hermetismos específicos dos gêneros. Compondo o destinatário como avaliador da eficácia do que se representa, o juízo encenado nas agudezas evidencia a *auctoritas* da proporção que constrói o efeito, evidenciando também a sistematicidade da instituição retórica, em que o "bem feito" é relacional, definindo-se posicionalmente ou negativamente como o que não pode ser retirado da forma nem acrescentado a ela. Assim, a representação também figura os critérios hierarquizadores da sua formulação, num modo que hoje se diria "metalingüístico" e que, no contrato enunciativo, constitui o destinatário como um sinônimo da enunciação ou um intelecto também conhecedor, quando discreto, do artifício técnico aplicado. O ponto de vista encenado na enunciação

não é uma categoria biográfica, como disse, mesmo quando se trata de carta familiar, mas o de uma enunciação conformada por uma racionalidade não-psicológica, uma racionalidade técnica, como um instrumento, entre outros, de representação de tipos compostos por caracteres retóricos e subordinados como necessidade à hierarquia. A escolha de determinada tópica, caráter, ação e, ainda, de determinada disposição dos argumentos, dentre os vários elencos prescritos pela instituição, é indicativa do modo como o agente do discurso posiciona na hierarquia o tipo que faz a enunciação, quando a situa como uma variante do sistema retórico-poético aplicado e preenche semanticamente suas tópicas com a variedade das significações dos discursos locais. Como a autoridade da instituição retórica é total, o ponto de vista não é autonomizado, pois é o de uma liberdade de aplicação de preceitos técnicos situada no intervalo que vai, em cada gênero, da inépcia à licença poética, segundo elencos de preceitos da elocução, da verossimilhança e dos decoros. A suposta "experiência subjetiva" do autor do discurso é parte do todo social objetivo, enfim; por isso, os modos da sua representação estão imediatamente relacionados com os meios de avaliação do campo institucional ou do campo semântico geral de seu tempo.

"**P**úblico", no caso, é a totalidade mística do corpo político figurada nas representações como "bem comum" do Estado. Incluído nela, cada destinatário produzido pela representação reconhece e deve reconhecer sua posição subordinada: a representação reproduz aquilo que cada membro do corpo místico *já é*, prescrevendo, ao mesmo tempo, que ele *deve ser*, ou seja, persuadindo-o a *permanecer como o que já é*. O espaço público figurado como totalidade mística de "bem comum" nas representações é como um teatro corporativista, enfim, onde se revela o próprio público para o destinatário particular como totalidade jurídico-mística de destinatários[54] integrados em estamentos e ordens subordinadas ao Estado. Justamente por isso, impõe-se a normatividade retórica, que pressupõe a repetição. Quando os esquemas retóricos e os temas de discursos contemporâneos encenados no discurso particular são apropriados por públicos de diversas competências — mas sempre incluídos nas normas hierárquicas do "bem comum" desse "corpo místico" — a recepção modela-se prescritivamente. Por outras palavras, os juízos da recepção também são normativos ou reprodutivos de regras: obedecem a padrões institucionais de ordenação e consumo das representações, refazendo, na leitura e na audição, os procedimentos aplicados à sua *inventio*. O campo semântico geral do autor, que recicla a *auctoritas* do gênero, e o do destinatário, que é efetuado como um sinônimo da enunciação, prescreve o uso de imagens extraídas de práticas contemporâneas, letradas e não-letradas, discursivas e não-discursivas, mas

54 MERLIN, Hélène. *Public et littérature en France au XVIIe siècle*. Paris: Belles Lettres, 1994, p. 385-8.

já conhecidas. Elas definem a experiência contemporânea como representações visualizantes que fazem variações das tópicas de gêneros segundo a experiência cultural acumulada neles e que eles, por sua vez, reativam como naturalidade da hierarquia.

No sermão da Sexagésima (1655), quando Vieira diz que o sermão dominicano é "negro boçal", a metáfora do hermetismo é extraída dos discursos do escravismo colonial, que no Estado do Brasil classificam o escravo como "boçal" ou "ladino", conforme fale ou não fale Português. A metáfora "negro boçal" remete a audição do destinatário do sermão à experiência cultural das imagens e prescrições da codificação jurídica que regula o escravismo e a posição do escravo no sistema colonial. A regulação jurídica, que é a do pacto de sujeição, tem fundamentação teológica e, por isso, a metáfora traça simultaneamente para o destinatário uma perspectiva avaliativa que amplifica pejorativamente a ação dos dominicanos, pois "negro boçal" significa o mais baixo da hierarquia e, ao mesmo tempo, a falta dos valores positivos da luz natural. No caso, a metáfora classifica teologicamente os "estilos cultos" dos dominicanos como falta pecaminosa do Bem jesuítico, estabelecendo semelhança entre a afetação do estilo, a ação tirânica dos dominicanos à frente do Santo Ofício e a "boçalidade" pressuposta coletivamente na idolatria também pressuposta do negro, como desqualificação própria de uma sociedade que acredita na "limpeza de sangue", na herança do pecado original, na língua adâmica, na naturalidade da hierarquia e do escravismo, no Céu e no Inferno e, obviamente, na naturalidade do pacto de sujeição e da classificação dos membros subordinados nele ao "bem comum", como critérios definidores da excelência humana e da sua representação discursiva. A metáfora classifica os "estilos cultos" dos dominicanos como vileza, gentilidade, idolatria e heresia, mandando-os, com a maravilhosa audácia típica de Vieira, para o Inferno, enfim. Ao fazê-lo, Vieira também ratifica a direção geral do programa póstridentino da oratória da Companhia de Jesus, que era o de uma imitação proporcionada de casos da história sacra oposta frontalmente à afetação das agudezas que se compraziam em evidenciar o seu próprio artifício retórico, tornando-se indecorosas para o púlpito, como ocorria na pregação apostilada dos religiosos de São Domingos. De todo modo, é útil reiterar que, nos efeitos de agudeza, o discurso propõe os critérios pelos quais o destinatário deve relacionar o veículo e o tema, a figuração e a matéria, encenando o ponto de vista para a apreciação adequada. Este é o ponto fixo da prudência, proposta ética e politicamente como feita à imagem e semelhança do Bem na regulação ajuízada da linguagem e do gênero da obra particular. Não seria necessário dizê-lo, a compreensão desses discursos é forçosamente lacunar, pois falta para sempre, felizmente, a experiência avaliativa do campo semântico geral do "bem comum" vivenciados misticamente por Vieira e seu público.

A agudeza típica das representações do século XVII é tanto um processo poético quanto uma concepção da história. Não é um elemento que se possa autonomizar, na poesia ou na prosa, e reduzir a um dado estilístico, como uma aplicação ornamental exterior que deva ser desprezada *a priori* como acessória e afetada. Como um padrão generalizado da analogia metafísica e lógica implicada na relação *finito/infinito* que rege as práticas portuguesas do século XVII, a agudeza especifica uma forma histórica de pensamento, a da racionalidade de sociedades de Corte, modelando as práticas de representação como processo mimético que é simultaneamente avaliativo, evidenciando um juízo prudencial adaptado às ocasiões da hierarquia. Trata-se de um uso da linguagem como forma histórica portadora de um sentido social e de uma força política independentemente dos significados que possa veicular[55]. Difundida a agudeza como modelo de todo o corpo político, suas aplicações particulares especificam o sujeito da enunciação dos textos como "entendido" nas virtudes político-retóricas, que o definem como capacidade de aplicar um decoro definido como modo imitativo ou mimético e, simultaneamente, judicativo ou avaliativo de sua própria prática e das matérias nela tratadas como protocolo da interpretação do "bem comum" fornecido ao destinatário. O que implica, de imediato, a dupla orientação dos discursos, que na metaforização aguda encenam também os critérios de sua inteligibilidade contemporânea, evidenciando imediatamente a partilha de referenciais comuns que distinguem, separam, classificam e posicionam hierarquicamente. Segundo a prescrição seiscentista, "melhor" é aquele que aparenta a representação adequada à sua posição na hierarquia, demonstrando que sabe seu lugar de membro subordinado ao "bem comum". Para mantê-la publicamente, ou seja, na esfera de sua subordinação livre ao "bem comum" definida como representação e pela representação de seus privilégios, espelha-se na pessoa mística do rei, cabeça do corpo político e ponto fixo, que reconhece sua representação de "melhor" por meio, justamente, dos privilégios que a fundam e fundamentam. Como a superioridade social do tipo é confirmada pelos signos ostensivos da sua submissão política e simbólica, seu ser social identifica-se à imagem da opinião feita sobre a sua representação, confirmando-se em sua posição com ela, se ela for adequada à posição nas várias circunstâncias da vida. A afetação ou a não-afetação das representações é julgada, por isso, segundo critérios retóricos e teológico-políticos específicos da hierarquia dessa formação histórica. E eles não são "barrocos". Ou seja: na figuração desses tipos e efeitos, não se encontram, em nenhum momento, as noções iluministas e pós-iluministas de "progresso", "evolução", "negatividade", "ideologia", "crítica" e "revolução". Não há "livre-concorrência" e "mercado cultural". Nem as

55 Ibid., p. 193.

noções de "estética", "contemplação desinteressada", "expressão psicológica", "originalidade", "ruptura", "racionalização negativa da forma". Nem um novo regime discursivo, a "literatura", oposto a outros regimes discursivos, como "ciência", "direito", "moral", "religião", "mitologia", "filosofia" e "história". Nem as noções de "autor" e "artista", como subjetivação psicológica, genialidade, crítica, plágio e propriedade de direitos autorais de obras concorrendo no mercado como originalidade heróico-cínica. Nem "mercado" ou "público", como "opinião pública" teoricamente dotada da representatividade democrática das várias particularidades de grupos de interesse. Nem as definições contemporâneas de "publicação" como edição de textos impressos dotados de intenção autoral, unicidade, originalidade e autenticidade. Nem a noção de "obra literária" como texto depositário de um sentido invariante, formulado como código lingüístico independente dos códigos bibliográficos.

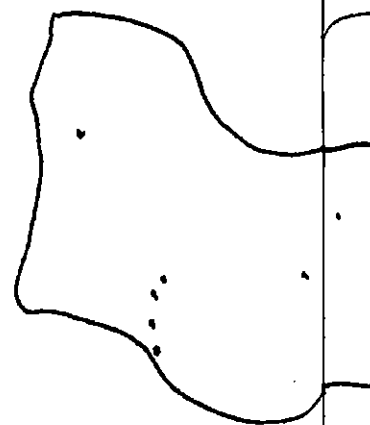
Quando os modos coloniais de ordenar e figurar a experiência do tempo são reconstruídos, as categorias generalizadas transistoricamente pela aplicação a-crítica e dedutiva da classificação de "barroco" revelam-se anacrônicas. Também as "neobarrocas", que mantêm muitas categorias iluministas e românticas de "barroco" em novos usos, como formas esvaziadas de função teleológica.

Ruínas, neobarroco, barroco É pertinente considerar essas articulações para determinar o que, nas ruínas coloniais sintomaticamente classificadas como "barroco histórico", aparece hoje tão vivo a ponto de facultar as identificações do presente com um novo "barroco" ou um neo-romantismo que não mais seria "histórico" ou romântico, mas apenas "neobarroco", neo-neo-romântico, pós-moderno e "pós-utópico". É a tópica da metafísica, aparentemente imaterial, que permite determiná-lo. Os efeitos das artes do século XVII resultavam, em seu tempo, do substancialismo metafísico extinto desde a segunda metade do século XVIII. A temporalidade seiscentista é, como se viu, qualificada pela Presença divina, que orienta toda a história do Antigo Regime como alegoria providencialista de seus desígnios. A metafísica seiscentista não conhece, obviamente, o conceito iluminista de história, produzido a partir da segunda metade do século XVIII, que subordina *quantitativamente* o tempo ao processo histórico como o contínuo de superações progressistas rumo à realização final da Razão num futuro utópico em suas várias versões hegelianas e marxistas. O tempo seiscentista pressupõe, ao contrário, o retorno do passado sobre o presente, não como repetição simples do já ocorrido, mas como repetição da identidade do conceito indeterminado de Deus que torna semelhantes os eventos dos vários tempos, orientando-os, como diferenças de tempos históricos, à redenção final. Decorre disso o pensamento da similitude, que propõe a representação como o

jogo da Presença que encena a Identidade nas semelhanças e diferenças dos seres e tempos metaforizados nos estilos.

Hoje, quando as utopias iluministas foram postas de lado, a analogia das produções contemporâneas com a representação seiscentista é determinada pelas novas formas que a experiência do tempo vem assumindo na troca generalizada. Agora o tempo também aparece como estacionário e "frio", porque o futuro, donde até ontem o moderno irrompia como negação revolucionária do presente, aparece bloqueado. No presente, em que ficou chato ser moderno, a cultura é a eternidade do arquivo que acumula tudo o que foi e é como multiplicidade disparatada de ruínas. A presença do presente não é nem pode ser Deus, que está definitivamente morto, mas a mercadoria, que torna o estético o anestésico alegorizante de um mesmo princípio universal, o capital. Agora, a história é o inverno da desesperança global, pois o futuro desapareceu da nossa competência, para lembrar Oswald de Andrade. A fantasmagoria do "barroco", que nunca houve, ressuscita, depois de três séculos em que as ruínas assim classificadas estiveram recalcadas e excluídas nos programas iluministas e pós-iluministas, como "neobarroco". Agora que o nacionalismo vindo do século XIX se dissolveu no fluxo global da mercadoria e suas versões etapistas são ruínas que persistem como a inércia da falta de teoria de si mesmas em regressões fundamentalistas, a noção reafirmada de uma unidade "barroca" transistórica do país decreta a naturalidade da conciliação harmônica de todos os interesses, como se a federação das diferenças correspondesse à de um metafísico corpo místico subordinado como "bem comum". Nos discursos do "neobarroco", produzido como acúmulo de estilemas de passados empilhados sem hierarquização do valor, a equivalência geral do valor estético dos simulacros da cultura-mercadoria se oferece à recepção como experiência desmaterializada da repetição do valor-de-troca. Quando se comparam as artes "neobarrocas" e as do século XVII, a experiência da desmaterialização do presente nelas assemelha-se à experiência metafísica da temporalidade seiscentista participante na Luz divina. A semelhança entre as artes do século XVII e as ditas "neobarrocas" e "pós-utópicas" só pode ser produzida pela diferença histórica, evidentemente. Mas os discursos "neobarrocos" positivam e substancializam a semelhança, fixando-a como identidade transistórica ou a-histórica de "barroco". Logo, enquanto positivam as noções de "barroco" e "neobarroco" como desierarquização da historicidade dos objetos do passado, a mesma desistoricização constitui a cultura contemporânea como positividade da coexistência de todos os tempos, e assim também mimetiza o vazio metafísico da teologia-política das práticas do que vem sendo chamado "barroco histórico". Enquanto afirmam que a presença do presente é o "barroco" transistórico de uma "América barroca" ou um novo "barroco" não-histórico resultante de identificações analógicas e enfatizam

alegremente o fim das assim chamadas meta-narrativas autoritárias do Iluminismo, confundindo stalinismo com marxismo, os discursos "neobarrocos" que recuperam "o barroco" são regressivos. Declaram abolir as unidades e as unificações ideológicas do Iluminismo, mas fazem a unidade recalcada retornar como unidade puramente formal e vazia do descontínuo irrepresentável da realidade contemporânea que, assim como Deus, encarna-se como coesão nos ectoplasmas sublime-paródicos de simulacros gongórico-heurísticos. Deus está morto, mas agora que o capital determina as políticas do signo e a economia é a metafísica generalizada que produz a miséria também da cultura como falta de reflexão e auto-evidência da generalização da troca, o vazio metafísico da teologia-política das representações seiscentistas torna-se a metáfora dos dispositivos "neobarrocos" do troca-troca geral. Eles são dispositivos efetivamente unificadores e vazios, operando positivamente não com a metáfora do Deus neo-escolástico do século XVII, mas com o outro princípio, que não é metáfora, embora formalmente semelhante a Deus, o princípio universal da equivalência da mercadoria.

João Adolfo Hansen é professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo e autor de *Alegoria:* construção e interpretação da metáfora [Atual, 1986], *A sátira e o engenho.* Gregório de Matos e a Bahia do século XVII [Cia. das Letras, 1989], entre outros.

EVENTO OSWALDIANO

O grande poeta e ensaísta americano manifestava ao auditório lotado suas afinidades com a literatura em meio à leitura de seus poemas barrocos. Solicitado a reafirmá-lo por um jovem centroavante da vanguarda o grande poeta e ensaísta mexicano reiterou suas afinidades com a literatura da vanguarda em meio à leitura de seus poemas barrocos.

Mas quem roubava a cena era uma fotógrafa esguia de blusinha curta e jeans Saint-Tropez que para flagrar o grande poeta e ensaísta mexicano em poses de vanguarda

fazia tais malabarismos com o corpo elástico
exibia tamanho maleável no contorcionismo grácil
tantas posições arriscava atirando os cabelos
ora na pontinha dos pés
ora curvada nos joelhos
ora semi-deitada no lânguido carpete vermelho

que os rapazes e senhores mui entusiasmados não mediram aplausos ao fecho da sessão, o que deixou sinceramente comovidos o grande poeta e ensaísta mexicano e o pessoal da vanguarda.

Alcides Villaça

POESIA NA ESCOLA

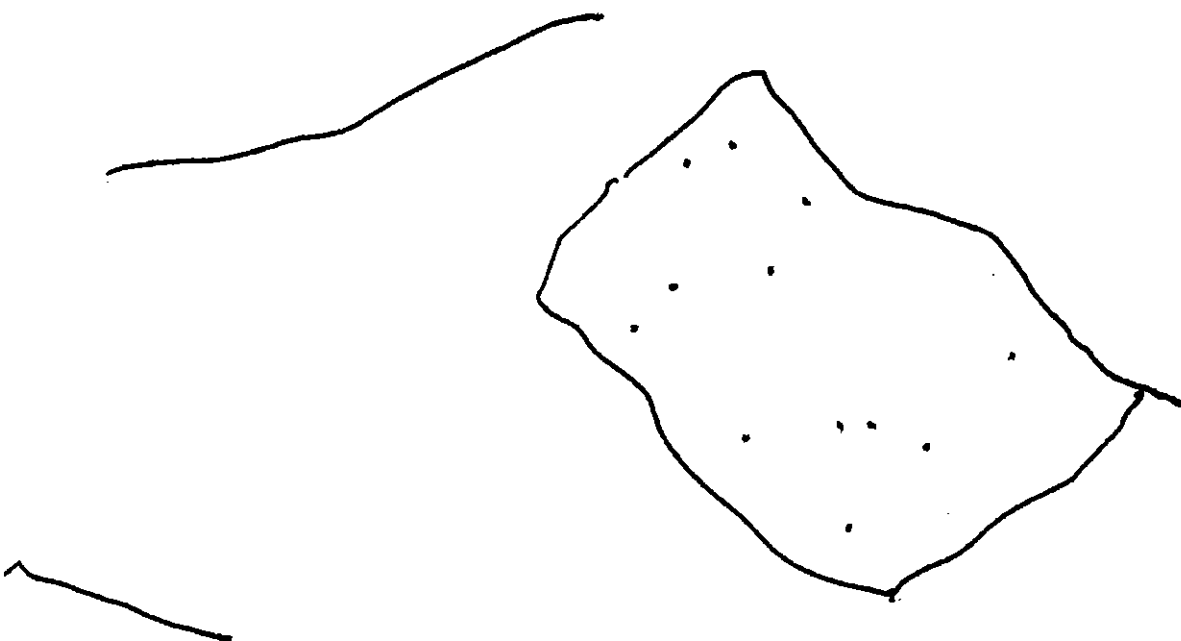
Para o Hélder

Atenção: este poeta nesta poesia tem tão
verdadeiro lirismo que seu eu é como
se também nós estivéssemos amarrados
nesta árvore notaram que ele a pintou
dentro dos olhos e esparramou-a por
nosso pomar que nem sabemos como vieram
parar em nosso colo estas frutas que não
podemos comer mas transitam com um gosto
de infância para sempre jamais perdida
e conclama os passarinhos do mundo
que só quando cantam sabem se alimentar,
notaram?

Na próxima aula dou a bibliografia

Alcides Villaça

Desentranhado de Schreber[1]

Modesto Carone

Contar é o método mais eficiente que consegui desenvolver para impedir a manifestação dos urros; tanto que eles emudecem assim que o cortejo de números parte do cérebro para a boca. O avanço é decisivo em primeiro lugar porque desmente a versão de que sou um idiota incapaz de pensar; em segundo porque é desse modo que concilio o sono. Na verdade só quem emite uma sucessão de urros na hora de dormir sabe a que ponto o fenômeno é inoportuno. No meu caso ele muitas vezes me faz pular da cama, pôr os chinelos, girar nos calcanhares e cumprir uma tarefa suficientemente clara para provar que sou um ser racional — por exemplo enumerar os reis de França ou fazer e desfazer nós consecutivos nas quatro pontas de um lenço.

Algo semelhante ocorre quando visito lugares públicos na companhia de pessoas educadas. Aí a intromissão dos urros nas pausas de conversa é fatal a menos que eu permaneça contando sem parar. Com a providência o máximo que se ouve são ruídos que os interlocutores interpretam como tosse, pigarros e bocejos desastrados, ou seja: nada que se preste a um escândalo.

Em compensação fico eufórico quando passeio pelo campo: são momentos bem-aventurados em que simplesmente deixo os urros virem a mim. Nem preciso dizer que eles invadem o meu corpo como uma torrente de água enquanto o espírito se rejubila atravessado por incontáveis gritos e clarões.

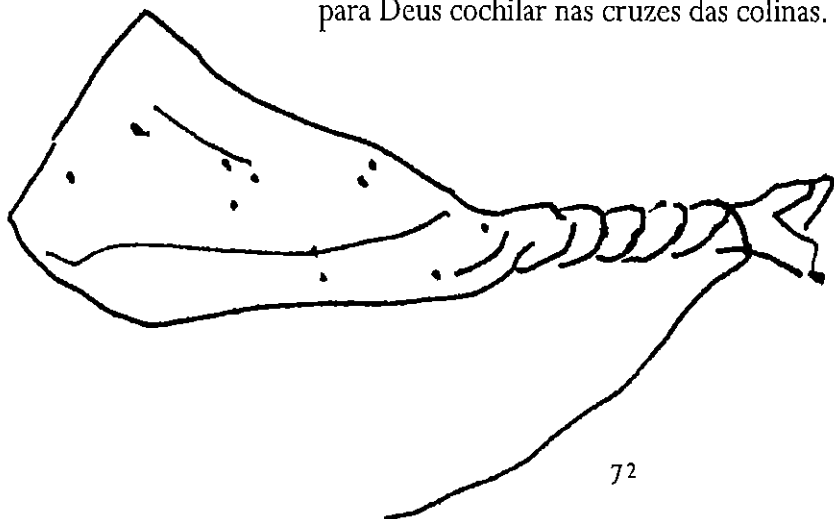
É evidente que se alguém estiver observando a cena de fora pensará que tem diante de si um louco; por isso não é de hoje a convicção de que basta uma palavra para que eu suprima os urros e demonstre minha completa lucidez mental.

[1] Daniel Paul Schreber (1842-1911) é autor das notáveis *Memórias de um doente dos nervos* e o único paciente-texto de Freud. Juiz-presidente de uma corte de apelação judicial da Alemanha, Schreber passou grande parte da vida em sanatórios. Marilene Carone traduziu sua obra para o português (Editora Paz e Terra, 1995).

A VIL(D)A EM PRETO

(Conta-se que entre 1700 e 1801 foram extraídos na região de Vila Rica cerca de 615.000 quilos de ouro, de um total brasileiro de 983.000 quilos no mesmo período e cerca de 3 milhões de quilates de diamantes)

I

In illo tempore
a vid(l)a pendurada em montanhas
de ouro e pedras brilhantes
batéias batendo fluxos
entre cascalhos e nos altos junto ao olhar
de Belzebu
labirintos becos casario desenhados
em claroscuro e uma luz de sol devaneia
pavoneia caudas pelos morros
formas de ambição sem freio
entre irmandades bentas e o
preto de ouro que amassava o pão da vi(l)da
e carregava nos pés e ombros
a flor barrococó
alarmada em devoções
para Deus cochilar nas cruzes das colinas.

II

Num tempo amarelo
a pedra sabão subia volutas cômoros pontões
ourivesaria de sapos e muriçocas
nos vôos junto ao queixo de anjos e santos
agudas barroquidades em labirintos desurbanos
onde casas de almas mal lavadas
em janelas quadradinhas
e grossas portas maciças com fechos e guizos e dobradiças de ferro bruto
e pedras que ao sol brilhavam no interior das pupilas
soavam fantasmagorias negras
nos oráculos e oratórios de cedro e ouro.
As orações subiam aos céus
nos caminhos montanhosos do ouro diamantoso
que não ia a Londres.

III

Ruas de labirintos erectos
nos ombros desdobrados dos becos
e velhas alimárias de cascos lascados
moventes lerdas nos pés-de-moleque
ouviam negros tocar berrante
e conduzir
o dourado da ambição
— pepitas e pedrinhas —
em santos-do-pau-oco.

IV

A multitude das vozes moderninhas
fedia ecos longínquos
sem consciência do suor negro que carregou
pedras sem conta e toneladas de ouro e
ergueu altares e templos
a santos brancos e barrocosos
porque essas vozes-ruídos não vêem-ouvem que
em cada beco pedra janela barro torre cruz
cruzeiro sino oratório altar escadaria porta
madeira batéia templo casa solar
e o infinito sobrado
como máscara máscara máscara
dos simulacros simulacros
há uma África debruçada
com a cabeça entre os joelhos.

V

A lira de Dirceu, Marília, desafinou o pastor
alçado ao átrio do Rosário de São Francisco do Pilar;
cofia, Marília, as barbas do Tiradentes
ouvindo a sentença fatal de D. Maria a Louca
o que permanece da flor machucada de ouro do mito
encravado nos morros de onde o ouro escorreu;
há, Marília, uma alegria disparatada
que secciona os passos trôpegos do passado

e as asas pouco assíduas do futuro;
com a doce indiferença amarelada, Marília, do olhar turístico
que nada vê além dos simulacros
já que o sangue do trabalho de outrora
ruinoso dos homens encangalhados
virou moda, Marília.
Seu pastor artroso no bordão,
ninfa do Carmo esgotado, bordeja morros
na solidão de pedras pretas, desafinado,
de lira rouca em punho, gasoso e estéril.

VI

Há sim uma lógica que preside o fio
de labirintos e becos desencontrados:
é a geometria da trilha
que outrora levava os homens
para o frágil destino que os incinerava
no estatuto do ouro e do brilhante e do ferro e da pedra sabão;
as casas precárias de arquitetura oscilante
guardavam
almas cintilantes entre a burocracia e a escravidão;
Tomás, Joaquim José, Maciel, Cláudio, Silvério e os padres
milhões de padres podres
dançavam nus sobre ombros de negros
— quais nomes mazumbas, muzambas, minas, quimbundos sobraram? —

e os carapinhas, almocreves, artífices, artesãos
(gentes sem fim de tantas artes e ofícios)
queriam ir para o céu;
a harpa estava desafinada
mas as pedras sobrepostas ficaram em pé
e a lira rangeu versos e versos e versos de a-m-o-r.

VII

A colônia rugia o sangue fervente
de seus impasses de processo de morte
e a morte rondava com a roda da rosa-dos-ventos
extraindo ouro do ventre negro das rochas
e as rochas movidas relviam nas relvas
as vísceras vazias
e as vísceras roncavam o rude espasmo
dum ouro derradeiro
e o ouro era a roda rubicunda
que cravava igrejas templos casinholas solares
como farpas fatais no fígado dos homens;
era ouro preto em fantasmagorias da Vila Rica
mas o ouro nunca é negro senão quando
no couro ativo do africano flui.

VIII

Ah! As dores humanas, as lágrimas, a fadiga,
a exaustão, o cansaço, o esforço inútil
em proveito do forte;
as energias e o cérebro e a imaginação
as capacidades do corpo e da alma
tudo respinga nas pedras que sobram em becos e labirintos
e ruas, ruas?, ruas e no urbanismo caos-ótico
e na arquitetura
tanta rastaquera obra é marca
do homem desfeito de músculos,
trabalho vil e vilipêndio;
tantas aparências e tantas máscaras e tantos simulacros
plantados em rodeios de morros exauridos;
tudo o que ficou
em memória inglória
valerá uma só lágrima
e uma só dor?
o que ficou testemunha o quê?

(Textos escritos em Ouro Preto, 24.7.97, Café Gerais, Rua Direita, 122)
Dedicados a Célia, garçonete moreninha, que cedeu papel e caneta e cervejas.

Valentim Facioli

I

CONVITE

A um chamado teu,
Eu correria.
Ignorando o frio,
Esquecendo o orgulho,
Entraria na esfera do silêncio.

Não há promessa na tua voz.
Teu gesto é igual ao do vendedor
De insuspeitas frutas podres:
— Leve-as, não se arrependerá.

Faço destas maçãs, tangerinas, amoras
Minha cota de agonias.
Teoremas.
Teorias.
Por hora, teu desamor
É meu pão de cada dia.

III
EM MANAUS

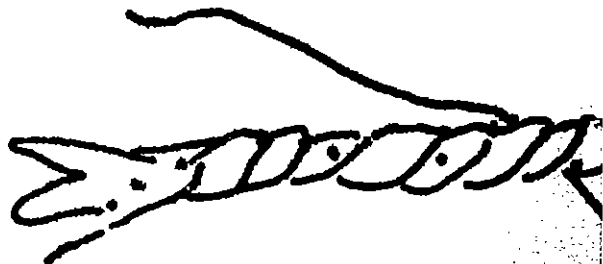
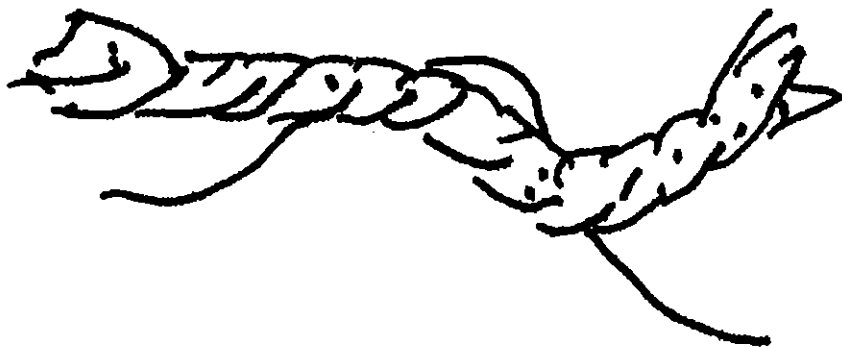
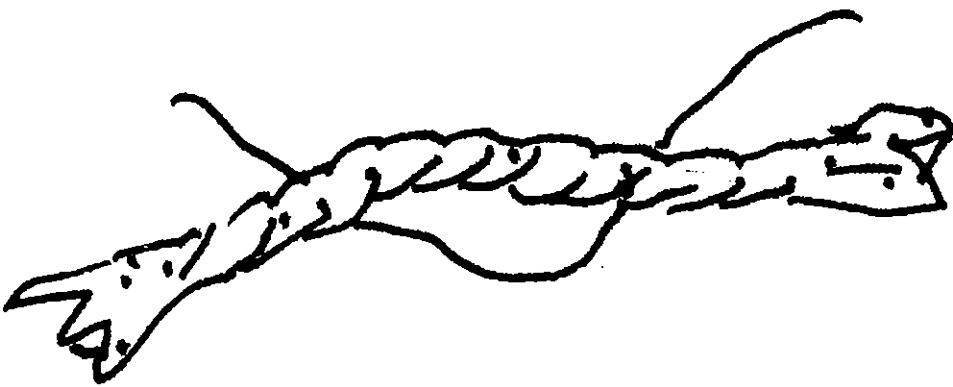
Quando menino, imaginava:
Existem lugares onde tudo é areia,
Existem lugares onde tudo é gelo
E existe a lua.

Não vi os lugares que a minha infância moldava em sonho
Mas me vi a mim
Muitas vezes água,
Muitas vezes areia,
Muitas vezes gelo.
Há noites sem luar também.

Aprendi, já um pouco crescido,
Que as sensações vêm de muitas formas e
Que às vezes elas não têm forma alguma.

Assim é o meu coração de homem
Água
Areia
Gelo
Lua.

Fogo na palma da tua mão.

Gabriel Albuquerque

2 » DOCUMENTO

[Um livro inédito][1] » Graciliano Ramos

Referindo-me há dias a um livro curioso que li em 1939[2], de autor desconhecido, rigorosamente inédito, recebi de Gilberto Freyre este pedido:

— Conte-me isso num artigo para a *Província*. É o que desejamos, descobrir valores, apresentar gente nova.

No primeiro momento achei o programa, com franqueza, supérfluo. Tem surgido espontaneamente nestes últimos tempos tanta gente nova de valor discutível que me pareceu arriscado incentivar novas estréias, estimular fracassos e desilusões. Pessimismo desarrazoado, evidentemente. As obras ruins que inundaram o mercado no decênio agora findo não prejudicam, ou prejudicam pouco, as boas. Aliás não se trata dessa contribuição voluntária, dos cavalheiros tipo Orante[3] que pagam para ser literatos: invadem certas sociedades de letras mundanas, financiam edições, derramam-se nas dedicatórias, mendigam uns elogios pingados no rodapé, cavam pistolões para meter colaborações gratuitas nos suplementos dominicais. A revista pretende é desentocar os sujeitos que por aí vivem, no interior, no subúrbio, na capital de segunda classe, estudando, examinando, anotando, e um dia se resolvem a jogar no papel fatos e idéias, arranjam coisas que o nosso público, encharcado de traduções cinematográficas, recebe com desconfiança. Em geral esses homens não têm nenhum desejo de celebrizar-se: lêem, combinam observações próprias com observações alheias, porque o natural deles é isto, ler, combinar, mas não fazem questão de conservar-se anônimos. São indiferentes à pequena fama que obtemos, escondem-se tímidos, receosos talvez de, caindo na livraria e no jornal, perturbar o trabalho paciente e desinteressado a que se dedicam. O urso que mencionei a Gilberto Freyre deve ocultar-se por orgulho. Mandou, há dois anos, quinhentas folhas datilografadas ao concurso de contos da livraria José Olympio, foi até o fim do julgamento em companhia de Luís Jardim, perdeu por um voto. E amoitou-se, naturalmente indignado; maldizendo o júri, pelo menos parte dele, até certo ponto com razão. Nada mais precário que essas escolhas por sufrágio. Não existe um critério, há critérios, e isto ocasiona desordem. Um jurado embirra com um concorrente porque tem opiniões políticas diferentes das dele, outro porque a adjetivação lhe desagrada. Impossível estabelecer-se harmonia. Mas o autor vencido tem um recurso: levanta os ombros, considera os juízes uns idiotas, continua a escrever e publica a obra derrotada, para demonstrar que houve injustiça. O contista referido tomou o pinhão na unha e conservou-se incógnito, não obstante várias pessoas se terem esforçado por conhecê-lo, até indivíduos que votaram

1 N. E. No manuscrito houve supressão deste título, que aparece em outra crônica, publicada em *Linhas tortas*, obra póstuma.

2 O autor confunde o ano: 1938. Cf. "Conversa de bois". *Linhas tortas*. Op. cit.

3 Personagem de Molière, na comédia *Les Fâcheux* (1661). "Cada um dos 'chatos' aparece como um maníaco, obsedado por uma idéia fixa que insiste absolutamente em obrigar *Eraste* [o protagonista] a partilhar." Orante é uma das *preciosas* que "vão cacarejando e fazendo trejeitos continuando sua eterna discussão dos problemas do amor". LAFFONT-BOMPIANI. *Dictionnaire des personnages*. [Paris?] Robert Laffont, 1986, p. 365-6.

contra ele. Usou o pseudônimo de Viator, tem jeito de médico, mora, ou morou, na roça. É o que sabemos. Ignoramos dele a idade, a cor, a índole. Contudo nesse calhamaço de quinhentas folhas, lido por meia dúzia de pessoas e logo recolhido avaramente, há coisas ótimas. Se quisermos ser honestos, devemos dizer que há outras muito ruins, e isto nos desconcerta: os amores piegas de um engenheiro com uma professorinha de grupo escolar, a morte inverossímil de um médico transformado, por desgostos excessivos, em trabalhador de enxada, algumas páginas de mau gosto que chegam à declamação, à propaganda, ao desarrazoado. Numa delas quase nos avisa de que aquilo não é anúncio de soro antiofídico. Mordeduras de consciência, precisão de desfazer passagens que só se desfariam se o autor tivesse tido a coragem de rasgar papel escrito. Junto a isso certa preciosidade de linguagem e certa monotonia, cadência de embalo da rede. Num período longo sucedem-se dezoito ou dezenove versos de seis sílabas, rigorosamente medidos. Estes reparos são uma impertinência, é claro. Ninguém tem o direito de fazer restrições a um trabalho que não veio a lume. O meu intuito, porém, é, exibindo os defeitos, pôr em evidência as qualidades boas do livro, que sobe muito ou desce demais, nunca sendo medíocre. Foram provavelmente esses altos e baixos que o prejudicaram. Como é enorme, ainda ficaria de tamanho considerável se o expurgassem da professora, do engenheiro, do médico, da advocacia mais ou menos clara. Teríamos uma excelente coleção de contos — a história humana de Lalino, as viagens complicadas de dois criminosos que se procuram e evitam no sertão, o admirável fim do compadre Joãozinho Bembem, uma conversa de bois, caso sério, dos mais sérios levados a efeito por estas latitudes. O diálogo vivo, a descrição exata, a narrativa segura. Conhecimento perfeito do meio e dos assuntos tratados. Estamos longe do sertão falso, apresentado por cidadãos que dele não tinham nenhuma notícia. Nada de transplantação, de adaptação forçada. Não temos aqui um drama chegado pelo correio e, traduzido convenientemente, posto em cena com atores escolhidos na população dos nossos cafundós. Tudo real[4], nacional e bárbaro. Além de conhecer bem a terra e os homens[5], esse Viator é um animalista notável. Certo os seus animais são criaturas humanas, como os de numerosos escritores que se ocupam de bichos falantes e pensantes; a cobra que aparece de pele nova é parente da Kaa de Kipling. Isto não lhes tira a verossimilhança. Essas figuras convencionais — os bois, um burro que atravessa um rio cheio e salva o cavaleiro bêbado — estão admiravelmente fixadas e comovem. Vem-me de novo a

4 Tudo [é] real: supressão do verbo.

5 os homens e a terra: inversão.

idéia de que estes ligeiros comentários são, até nos elogios, inconvenientes e indiscretos. Não há, porém, outro meio de revelar a existência de um escritor macambúzio, enroscado, descrente do juízo alheio, talvez do seu próprio juízo. Lembrando-se do aborrecimento que teve em 1939, Viator algumas vezes examinará com certeza as boas páginas que fez, julgar-se-á vítima de um logro, prometerá não reincidir; outras vezes notará desgostoso algumas falhas existentes, exagerá-las-á, dirá pessimista que elas se estendem, racham toda a obra — e considerar-se-á inepto, não terá nenhum prazer em voltar à companhia de Lalino e do compadre Joãozinho Bembem. Enquanto se gasta nessa alternativa dolorosa, criaturas hábeis, livres de dúvidas, furam caminho, avançam, oferecem-se descaradamente, pedem, rebaixam-se em demasia e aí formam o pulo: quando menos esperamos, surgem lá em cima, decidindo, uns figurões. De malabaristas semelhantes, insensíveis e sem escrúpulos, nada esperamos. Mas Viator é uma espécie de tatu. Não seria mau que a revista publicasse algumas linhas em tipo graúdo, com este apelo: "Gratifica-se a pessoa que trouxer a esta redação o conto *Conversa de bois*, visto por cinco ou seis literatos e desaparecido misteriosamente há dois anos. O autor, homem esquivo, de hábitos ambulatórios, andou pelo interior do Brasil, estudando pacientemente brutos, cristãos e plantas. Faltam outras indicações."

5.1.1941

Édipo guarda-livros: leitura de *Caetés* » João Luiz Lafetá

Resumo Este estudo de Lafetá tem como enfoque o "romance familiar" como estrutura latente em *Caetés*. Da análise do *retardamento*, procedimento narrativo percebido como básico da obra, o crítico passa à observação das projeções dos desejos da personagem-narrador João Valério, aspecto estudado por Lamberto Puccinelli. Lafetá incorpora à sua leitura de *Caetés* os estudos de Freud sobre o romance familiar dos neuróticos e de Marthe Robert sobre o romance das origens e a origem dos romances.
Palavras-chave Graciliano Ramos» *Caetés* »"romance familiar"»psicanálise

Abstract *Lafetá's study focuses on "the familiar romance" as a latent structure in* Caetés *masterpiece. From the analysis of* retardation, *a narrative procedure recognized as basic in the masterpiece, the critic goes through the observation João Valério's narrator-character wish projections, an aspect that was studied by Lamberto Puccinelli. Lafetá incorporates into his* Caetés *masterpiece reading, Freud's and Marthe Roberts's concepts, the first talking about neurotic familiar romance and the second understood as the romance in its origins and as the romance about origins.*
Key words *Graciliano Ramos»* Caetés» *"family romance"»psychoanalysis*

1» Exercícios de técnica 1

Quem lê os primeiros parágrafos de *Caetés* cai em cheio no centro do conflito que depois, muito lentamente, vai arrastar-se pelos trinta e um capítulos de um romance em que quase nada acontece. Mas a curta cena inicial, fulgurante, tem a qualidade de uma abertura trabalhada no sentido de envolver o leitor e despertar-lhe a curiosidade. Vejamos como isso se dá:

> Adrião, arrastando a perna, tinha-se recolhido ao quarto, queixando-se de uma forte dor de cabeça. Fui colocar a xícara na bandeja. E dispunha-me a sair, porque sentia acanhamento e não encontrava assunto para conversar.
> Luísa quis mostrar-me uma passagem no livro que lia. Curvou-se. Não me contive e dei-lhe dois beijos no cachaço. Ela ergueu-se, indignada:
> — O senhor é doido? Que ousadia é essa? Eu...
> Não pôde continuar. Dos olhos, que deitavam faíscas, saltaram lágrimas. Desesperadamente perturbado, gaguejei tremendo:
> — Perdoe, minha senhora. Foi uma doidice.
> — É bom que se vá embora, gemeu Luísa com o lenço no rosto.
> — Foi uma tentação, balbuciei sufocado, agarrando o chapéu. Se a senhora soubesse... Três anos nisto! O que tenho sofrido por sua causa... Não volto mais aqui. Adeus.
> Retirei-me aniquilado. Na rua considerei com assombro a grandeza do meu atrevimento. Como fiz aquilo? Deus do Céu! Lançar em tamanha perturbação uma criaturinha delicada e sensível! Tive raiva de mim. Animal estúpido e lúbrico. (C, cap. 1)

O nó está colocado na abertura da estória: Adrião arrasta a perna, queixa-se de dor de cabeça, recolhe-se ao quarto: o narrador, acanhado, dispõe-se a sair; Luísa quer mostrar-lhe uma passagem do livro que lê e curva-se; o narrador não se contém, dá-lhe "dois beijos no cachaço". Depois, a indignação, a surpresa, a perturbação, a retirada — defrontaram-se a "criaturinha delicada e sensível" e o "animal estúpido e lúbrico".

Ainda não se sabe quem são Adrião, Luísa e o narrador, mas na cabeça do leitor habitual de romances já se desenha o esquema prototípico e inevitável do triângulo amoroso: a curta cena, desenlace ousado e incontido de "três anos nisto!" (como exclama o narrador), modula o tema do livro e introduz as personagens principais, ainda sem o rosto e até sem nome (João Valério só se apresenta no parágrafo seguinte), mas numa situação de caráter essencialmente dramático, que promete intensidade e emoção.

O resto do capítulo apresenta as explicações indispensáveis. O narrador antecipa as conseqüências de seu gesto: ao saber dele, Adrião Teixeira, marido de Luísa, patrão de João Valério num estabelecimento comercial, o despediria de sua função de guarda-livros, dizendo: "Você, meu filho, não presta". Vitorino Teixeira, o outro sócio de Teixeira & Irmão, acrescentaria ao pagar-lhe o saldo: "Tome lá, João Valério, veja se confere. Nós julgávamos que Valério fosse homem direito. Enganamo-nos: é um traste." D. Engrácia, o Neves, Nicolau Varejão, propalariam a coisa. O segredo se tornaria público.

Assim imaginariamente reduzido, João Valério experimenta grande mal-estar. Enquanto retorna para a hospedaria de D. Maria José, expõe-nos em *flash-back* os antecedentes do beijo súbito em Luísa, arroubo de tímido: nos chás das quintas e dos domingos, em casa de Adrião, junta-se a seleta sociedade da cidadezinha onde se passa a estória — o advogado Evaristo Barroca; o tabelião Miranda Nazaré, o jogador de xadrez, e a filha Clementina; o vigário, o médico Dr. Liberato, Isidoro Pinheiro, "jornalista, pequeno proprietário, coletor federal, tipo excelente". No meio dessa *entourage*, ouvindo Luísa ao piano divagar por trechos de operetas, João Valério é invadido "por uma estranha doçura", que contrasta agora com o mal-estar e a inquietude pelo que acontecerá no dia seguinte. É janeiro e faz calor.

2 » **Retardamento 1**

Já no fim do primeiro capítulo, o andamento contrasta com o início. Aliás, pode-se dizer mesmo que, quanto à intensidade das ações, ele está dividido ao meio: a primeira parte representa o conflito central, o triângulo amoroso e seu possível desenlace; a segunda parte, em tom mais lento, de "tempo estirado" e "vida pacata", afasta-se do nó para descrever o grupo de figurantes em sua existência monótona na cidadezinha do interior brasileiro, no começo do século. Este segundo tom será predominante no livro. Embora o conflito central jamais seja abandonado, a narrativa vai deter-se de modo minucioso nos costumes e hábitos de Palmeira dos Índios, deslocando para o primeiro plano (muitas vezes) o grupo de figurantes, e segurando atrás, latente e semi-ocultado, o triângulo amoroso.

Neste sentido, pode-se dizer que o procedimento básico de *Caetés* é o retardamento. O primeiro deles acontece logo no capítulo II: "Não disseram nada que se referisse ao desastroso sucesso" — esta é sua frase inicial, que funciona como verdadeiro anticlímax para a rapidez brutal da abertura. Evidentemente, Luísa

nada contou a Adrião, e a vida no escritório segue o ritmo normal. João Valério escreve uma carta de negócios à D. Engrácia, viúva rica e antipática, que vive para a beatice e a avareza, enquanto o narrador, "com inveja" (mas também com ironia), descreve-se como moço talentoso, "que sabia metrificação, vantajosa prenda", e "tinha um romance começado na gaveta", verdade que "encrencado miseravelmente no segundo capítulo".

É neste instante que o tema do dinheiro e da ascensão social, tão decisivo em *Caetés* quanto o tema do triângulo amoroso[1], faz sua primeira aparição:

> Quinhentos contos, seiscentos contos, nem sei, dinheiro como o diabo nas mãos de uma velha inútil. E a afilhada, a Marta Varejão, beata e sonsa, é que ia apanhar o cobre. Mundo muito mal arranjado.

Este "mundo mal arranjado" (reminiscência de uma fala d'*Os Maias* e motivo recorrente do romance no século XIX) vai funcionar como discreto pano-de-fundo na história que leremos a seguir. Depois dos incontidos beijos no cachaço de Luísa, João Valério vai viver suas aventuras falhadas de Rubempré das Alagoas, espécie de Luciano em grau extremamente amesquinhado. Em Balzac o cenário é Paris, capital do capitalismo, e seus heróis conquistam posições ou despencam delas através de golpes ousados que passam pela alta política, pelas grossas finanças, pelos lisos ombros e equívocos olhares de belas amantes bem casadas. Em *Caetés*, tudo se passa como paródia de um tempo (ou de um lugar) impossível de ser atingido. Tudo diminui: Paris é Palmeira dos Índios, a política são as manobras municipais de Evaristo Barroca, as finanças se reduzem ao estabelecimento comercial dos Teixeira e à fortuna de D. Engrácia, os amores apaixonados a um idílio furtivo vigiado de perto pela província. De certo modo, o "tamanho fluminense", uma vez alegado por Alencar, encurta-se aqui ainda mais, ao passar da corte para o nordeste brasileiro, no quase fim da primeira república.

O "mundo muito mal arranjado" conforma a alma e circunscreve as aventuras de João Valério. Um pouco por causa desta degradação geral, nada de extraordinário poderá ocorrer no romance que se quer mimético; um pouco também pelo mesmo motivo, a narrativa do desenvolvimento de uma alma será substituída pela abundante crônica de costume; e com certeza por tudo isso o escamoteamento do nó, os retardamentos, os efeitos anticlimáticos serão os principais procedimentos construtivos da narrativa. Não custa examiná-los um pouco, em detalhe.

1 Carlos Nelson Coutinho tem opinião oposta. Para ele, em *Caetés* "inexiste qualquer ligação entre a situação econômica e o destino dos personagens" (cf. "Graciliano Ramos". In: *Graciliano Ramos*. Seleção de textos de Sônia Brayner. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL-MEC, 1977, p. 95). Veremos em que sentido a afirmação está equivocada.

3» Retardamento 2

O capítulo III começa assim:

> Passei uma semana inquieto, e na quinta-feira não tive um momento de sossego. Ao fechar o armazém, Adrião despediu-se de mim:
>
> — Até mais tarde, João Valério.
>
> Até mais tarde! Como se eu pudesse lá voltar. Precisava inventar uma desculpa.

O nó é retomado, mas para ser quase que imediatamente abandonado. Quando João Valério chega à pensão onde mora e encontra "o sorriso de D. Maria José, gordinha e miúda", abre-se uma grande cena provinciana, durante a qual, na melhor tradição realista à Balzac ou Eça de Queirós, o narrador nos mostra as personagens secundárias em suas características mais marcantes. Nesta comprida cena miudinha, elas são apenas seus nomes, signos que o leitor mal retém, mas que dão início a uma espécie de corporificação ampliada da fábula. É a *ambientação*, sobretudo, que interessa ao narrador, e para criá-la ele utiliza os recursos do diálogo e das pequenas anedotas, digamos provisoriamente, "intercaladas".

A primeira anedota relaciona-se ao possível casamento da Clementina, moça histérica que durante o romance será alvo constante de pilhéria ou piedade, dependendo das circunstâncias. Mas logo a conversa desliza para o espiritismo e, com a entrada em cena de Nicolau Varejão, a narrativa ganha tonalidades humorísticas que acabam por distender de vez a tensão criada nos dois primeiros capítulos. Nicolau Varejão conta à roda de hóspedes, a qual se diverte imensamente às custas dele, que se lembra da sua última encarnação, quando teria sido sargento na Guerra do Paraguai e tipógrafo em Turim. Desmascarado, retira-se ressentido, entre gargalhadas. A conversa prossegue sem ele:

> — Magnífico! exclamou Isidoro Pinheiro.
>
> — E a filha é a herdeira mais rica da cidade, se a D. Engrácia lhe deixar a fortuna, observou o Dr. Liberato.
>
> — Deixa, asseverou Isidoro. O Miranda me disse. O Miranda sabe. Herdeira rica, sim senhor. Por que não se engata com ela, João Valério?
>
> — Obrigado, respondi. Com um pai deste! E a carolice, os bentinhos, a fita azul... Antes a Clementina.
>
> — O pai não existe, o pai está morto, pelas contas do doutor. A pequena é da D. En-

grácia, nunca viveu com ele. Bonita como o diabo. Eu, se não tivesse trinta e oito anos, um emprego tão besta e um desconchavo no coração, atirava-me a ela.

Cito para realçar, mais uma vez, a introdução do motivo do dinheiro: D. Engrácia é a mesma viúva rica a quem João Valério escrevera uma carta de negócios pela manhã, e de quem invejara a fortuna; Marta Varejão, filha do mitômano Nicolau Varejão, é afilhada da viúva e herdará a fortuna. O que Isidoro Pinheiro sugere de forma crua a João Valério é o golpe do baú, que afinal de contas resolveria a injustiça do "mundo muito mal arranjado".

Mas João Valério não se interessa. Enquanto os parceiros discutem a mitomania de Nicolau Varejão ("necessidade de mentir", segundo o Dr. Liberato, para quem mentir, beber água, abraçar alguém, roer as unhas, "tudo é necessidade"), João Valério se distancia, pensando em outra coisa:

> Tirei o relógio, impaciente. Que haveria àquela hora em casa de Adrião?
> [...]
> Que estariam fazendo na sala do Teixeira? Ele, com a calva brilhando sob um foco elétrico, o beiço caído, a pálpebra meio cerrada, os óculos na ponta da venta, percorria a parte comercial dos jornais. Luísa lia um romance francês; ou tocava piano; ou pensava indignada nos beijos que lhe dei no pescoço.
> [...]
> Puxei de novo o relógio. Sete horas. Por que não teria ela exposto ao marido meu procedimento ruim? Compaixão. Inspirar compaixão, que miséria! Levantei-me:
> — Com licença, meus senhores. Boa noite. Vou deitar-me.

O que aparece agora intercalado à anedota é o nó, ocultado em segundo plano. Mas este intercalamento é mais complexo do que pode parecer em uma leitura superficial. Na verdade, a grande cena do jantar na pensão tem múltipla funcionalidade: é retardamento que relaxa de modo humorístico a tensão da narrativa; é criação da atmosfera, indispensável para descrever a ambiência e os costumes do interior brasileiro, objetivo perseguido por boa parte dos romancistas de 30; é, ainda, primeiro passo na caracterização do rol de personagens secundárias, sem as quais o romance não vive; mas é principalmente a maneira hábil encontrada pelo escritor para introduzir dois motivos básicos que, combinados, percorrerão subterraneamente a história da paixão de João Valério por Luísa: o casamento e a ascensão social.

Não é irrelevante que o primeiro motivo introduzido na cena seja o casamento de Clementina; também não é irrelevante a irrupção de Nicolau Varejão, já que ele é pai da herdeira Marta, e o casamento com esta poderia arranjar as coisas para João Valério, como sugere Isidoro Pinheiro. Aquilo que surge, portanto, como aparente digressão, desvio do nó e distensão do fio da fábula — e embora seja de fato tudo isso —, tem uma importância que não pode ser desprezada: trata-se da minuciosa, meticulosa construção da trama da narrativa.

Neste sentido, a outra cena que conclui o mesmo capítulo III é também muito rica no plano da motivação composicional. Ela nos mostra João Valério em seu quarto, tentando livrar-se da obsessão de Luísa e às voltas com o romance histórico sobre os índios caetés, que está tentando escrever. O parágrafo que introduz este motivo básico para o livro já é tão característico de Graciliano Ramos que vale a pena citá-lo inteiro:

> Deitei-me vestido, às escuras, diligenciei afastar aquela obsessão. Inutilmente. Ergui-me, procurei pelo tato o comutador, sentei-me à banca, tirei da gaveta o romance começado. Li a última tira. Prosa chata, imensamente chata, com erros. Fazia semana que não metia ali uma palavra. Quanta dificuldade! E eu supus concluir aquilo em seis meses. Que estupidez capacitar-me de que a construção de um livro era empreitada para mim! Iniciei a coisa depois que fiquei órfão, quando a Felícia me levou o dinheiro da herança, precisei vender a casa, vender o gado, e Adrião me empregou no escritório como guarda-livros. Folha hoje, folha amanhã, largos intervalos de embrutecimento e preguiça — um capítulo desde aquele tempo.

As palavras poderiam ter sido escritas por outros personagens narradores — Paulo Honório e Luís da Silva, ou mesmo o narrador das *Memórias do cárcere*. A dimensão metalingüística, expressa quase sempre no tema da *dificuldade da escrita*[2], é verdadeira obsessão de Graciliano Ramos e, como estamos vendo, já comparece no seu romance de estréia. Teremos de voltar a isso muitas vezes e perguntar pelos seus variados sentidos. Mas o que interessa aqui é que a divertida cena que se segue, mostrando João Valério na tentativa de criar os seus índios, abre uma importante duplicidade na fábula que vem se armando.

Em primeiro lugar, está claro, o efeito é irônico e humorístico. Por baixo da pantomima, entretanto, revela-se uma característica (ao menos para João Valério...) da criação artística — ela funciona como satisfação compensatória da realidade amesquinhada. Ainda aqui o material temático está bem articulado: mal se

2 A "lentidão da escrita, escrupulosa, sem ímpeto nem facilidade", diz Antonio Candido em trecho que voltarei a citar ("Os Bichos do Subterrâneo". In: *Tese e antítese*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1964, p. 101).

acabou de rir do mentiroso Nicolau Varejão e eis João Valério curvado, ele também, à necessidade de mentir. Não propriamente mentir — ficcionalizar, romancear, mas de todas as maneiras compensar a vida insípida depois de ter ficado órfão, ter sido lesado por Felícia e ter sido empregado por Adrião como guarda-livros. (Entre parêntesis, convém reter que o motivo da orfandade, assim como a Felícia aqui referida, não mais serão mencionados no decorrer do livro. Este desaparecimento será importante para a interpretação que tentaremos esboçar adiante.)

O aspecto compensatório fica claro em dois níveis: por um lado, a esperança de poder compor uma brochura "de cem a duzentas páginas, cheia de lorotas em bom estilo, editada no Ramalho", aparece-lhe como possibilidade de exercer a fantasia sobre o caso real que está vivendo. Neste nível João Valério projeta sobre os caetés[3] o desejo que sente por Luísa: "De repente, imaginei o morubixaba pregando dois beijos na filha do pajé."

O que acontece a seguir é também muito característico de Graciliano Ramos: no interior do devaneio compensatório interfere a consciência da realidade:

> [...] Mas, refletindo, compreendi que era tolice. Um selvagem, no meu caso, não teria beijado Luísa: tê-la-ia provavelmente jogado para cima do piano, com dentadas e coices, se ela se fizesse arisca. Infelizmente não sou selvagem. E ali estava, mudando de roupa com desânimo, civilizado, triste, de cuecas.

O trecho é escrito com evidente finalidade humorística. A mistura dos planos (selvagem e piano) e principalmente a auto-irônica imagem final devem provocar o riso. Mas este olhar irônico tem com certeza uma significado mais profundo. "Os primeiros teóricos do romance", diz Lukács, "quer dizer os estetas dos princípios do Romantismo, chamaram ironia ao movimento pelo qual a subjetividade se reconhece e se abole. Como constituinte formal do gênero romanesco, ela significa que o sujeito normativo e criador se dissocia em duas subjetividades: uma que, como interioridade, enfrenta os complexos de forças que lhe são alheias e se esforça para impregnar um mundo alheio com os conteúdos mesmos da sua própria nostalgia, a outra que põe a claro o caráter abstrato e, por conseqüência, limitado dos mundos alheios um ao outro do sujeito e do objeto [...].[4]

Penso que o significado maior a ser extraído do símbolo dos caetés é este: uma cisão de consciência que abre o romance *Caetés* em dois planos opostos e tensos, o movimento incessante da subjetividade que se projeta sobre o mundo

3 Sobre esta projeção, já estudada por Lamberto Puccinelli (*Graciliano Ramos*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1975), voltarei a falar adiante.

4 LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance* (Trad. port. de Alfredo Margarido). Lisboa: Ed. Presença, s.d., p. 74.

hostil tentando impregná-lo, se reconhece como subjetividade e se abole, admitindo a superioridade do mundo, para depois recomeçar tudo de novo. Ironia e demonismo, visíveis também mais tarde em *São Bernardo*, *Angústia*, nos raros momentos de sonho de Fabiano, nos tateios do menino de *Infância*, mesmo na objetividade madura do narrador de *Memórias do cárcere*.

Mas, é claro, a idéia é tão genérica que, formulada desta maneira, de pouco nos serviria. No entanto, qual o significado último deste exercício de metalinguagem praticado aqui por Graciliano? Sem dúvida, o efeito humorístico é perseguido e (parcialmente) obtido; também se trata de um procedimento de caracterização de João Valério, tipo fraco que, ao defrontar a realidade da vida amesquinhada, procura a compensação no sonho literário; é ainda (como nos lembra Puccinelli) estratagema psicológico que permite, através da projeção nos selvagens, a expressão dos desejos recalcados do narrador. Outros significados, como logo veremos, existem também e pesam de modo considerável na simbologia da narrativa. Com tudo isso, porém, a cisão da subjetividade parece-me o sentido mais importante do símbolo: a ironia, ou o demonismo de João Valério, traço de modernidade do autor deste romance, produz a dimensão metalingüística, cuja forma de aparecimento o tema da dificuldade da escrita, mimetiza o difícil movimento da subjetividade.

O fecho do capítulo constitui uma tentativa de conciliação entre os dois pólos desta subjetividade cindida. Afastando a possibilidade de ser um caeté, João Valério admite que Luísa talvez goste dele, que Adrião poderá morrer e, neste caso, ele poderá amarrar-se a ela, tornar-se sócio da firma e engendrar filhos muito bonitos. Dessas outras possibilidades bastante plausíveis, todavia, ele decola para uma cenário completamente fantasioso:

> Embrenhei-me numa fantasia doida por aí além, de tal sorte que em poucos minutos Adrião se finou, padre Atanásio pôs a estola sobre a minha mão e a de Luísa, os meninos cresceram, gordos, vermelhos, dois machos e duas fêmeas. À meia-noite andávamos pelo Rio de Janeiro; os rapazes estavam na academia, tudo sabido, quase doutor; uma pequena tinha casado com um médico, a outra com um fazendeiro — e nós íamos no dia seguinte visitá-las em São Paulo.

E, aí, novamente a fantasia é cortada, agora pelos sons da noite que já vai avançada: um cão uiva, galos cantam, o Dr. Liberato pigarreia, Isidoro Pinheiro ronca — e passadas sutis indicam que o italiano Pascoal entrou no quarto da dona da

pensão, a excelente criatura que é D. Maria José. O devaneio do casamento finda nesta alusão a amores clandestinos, bem mais concretos que os de João Valério. Talvez se possa explorar, a partir deste ponto, uma outra estrutura latente no livro — a estrutura do "romance familiar". Mas isto fica para mais adiante.

4» Exercícios de técnica 2

Pois antes de passarmos ao "romance familiar" talvez fosse conveniente examinar um pouco mais a técnica narrativa empregada aqui. No seu rigor algo esquemático, no seu andamento monótono, na sua falta de vivacidade, o romance deixa transparecer entretanto uma notável habilidade de composição. Antonio Candido já notou que em *Caetés* está presente uma "concepção de romance minudente e algo estática"; assinalou tratar-se de livro modelado pelo pós-naturalismo, que foge do "drama convulso" — prazer dos primeiros naturalistas — para fixar-se na celebração "dos aspectos mais banais e intencionalmente anti-heróicos do quotidiano", chegando assim à convenção de representar "o que há na vida de mais corriqueiro". Segundo o crítico, reduz-se a vida a uma "estagnação espiritual incompatível com a dinâmica inerente à mais rasteira das existências"[5].

É verdade, e em nossos termos podemos dizer que a minudência e a pasmaceira resultam do constante adiamento da história, dos retardamentos que chegam a ameaçar a fábula de total paralisia. Mas o próprio Antonio Candido observa que ainda assim a técnica já estava desenvolvida e madura, e no livro sem ênfase, desiludido da "prosa artística", há qualidades como a brevidade, a busca do necessário, o desencanto seco e o humor algo cortante[6]. A pergunta que se coloca, portanto, é a seguinte: como se combinam "minudência" e "pasmaceira" com "brevidade" e "busca do necessário"? Admitindo-se que a lei formal interna deste livro esteja baseada numa "concepção de romance minudente e algo estática", cabe indagar como os procedimentos técnicos se articulam (sempre de acordo com a lei básica) de tal modo que provoquem ao mesmo tempo a sensação de brevidade e busca do necessário. Ou, em outras palavras: qual a economia interna do livro?

Uma resposta já se pode deduzir do cap. IV, que abandona inteiramente o nó para fixar-se numa conversa entre o advogado Evaristo Barroca e João Valério. À primeira vista, trata-se simplesmente de desenvolver a caracterização de um personagem secundário, o carreirista Evaristo Barroca, sujeito esperto que vai subindo na vida e galgando postos na política, e contrastá-lo com a incapacidade de

5 CANDIDO, Antonio. "Ficção e Confissão", prefácio a *São Bernardo*, 20ª ed. São Paulo: Martins, 1973 (cf. p. 10-1). Também aí assinalou que *Caetés* "dá a impressão, quanto ao estilo e análise, de deliberado preâmbulo; um exercício de técnica literária [...]" (p. 9).

6 Ibidem, p. 11. Antonio Candido analisa o estilo e a composição de algumas cenas para mostrar o que afirma. Nosso caminho será um pouco diferente.

João Valério, para obter idêntico sucesso. Esse pequeno desenvolvimento, na verdade, já não é, em si mesmo, tão simples. A falta de capacidade prática de João Valério, insinuada na timidez com que se abre o livro, reafirmada de maneira explícita no cap. II (quando o narrador inveja o tino comercial de Adrião e confessa-se inferior a ele neste sentido), e afinal ironizada com força no cap. III, na cena de impotência criativa diante do romance recém-começado, é aqui reafirmada pelo contraste com a esperteza de Barroca.

São pormenores, se quiserem, mas são pormenores que aos poucos vão se encaixando e reforçando-se mutuamente: enquanto Evaristo Barroca, medíocre, vazio e adulador, ganha dinheiro, compra fazendas e está na bica para ser deputado, João Valério, talentoso e perspicaz, não consegue desprender-se da humilde condição de guarda-livros. É claro que a simpatia do leitor vai antes para o vencido que para o vitorioso: o caráter abjeto das manobras do carreirista é suficientemente ressaltado pelo narrador. Mas sempre fica um toque auto-irônico, autodepreciativo, que também impregna a narrativa. Nesta direção, vai-se aprofundando o abismo demoníaco referido por Lukács: a subjetividade cindida apercebe-se da degradação do mundo e, em nível diferente, da degradação do próprio herói.

Nestes primeiros capítulos, todavia, é a descrição do mundo que importa mais. Posto logo nos primeiros parágrafos do livro, neste ponto o nó desapareceu completamente. Sabemos apenas que o tempo passou (é domingo, talvez uma semana depois da cena dos beijos em Luísa) e a situação continua parada. Em compensação, avançamos agora num universo povoado por outros personagens. Assim, se no primeiro capítulo vemos de relance João Valério, Luísa e Adrião, no segundo conhecemos melhor o próprio João Valério, e recebemos informações sobre D. Engrácia e sua afilhada e herdeira presumida, Marta Varejão. No terceiro capítulo nos aproximamos do grupo da pensão: dona Maria José; Pascoal; Isidoro Pinheiro; Dr. Liberato; e ainda recebemos referências ao Neves; à Clementina e a seu pai, o tabelião Miranda Nazaré; e ao Pe. Atanásio. No quarto capítulo está o contraste entre João Valério e Evaristo Barroca. No quinto capítulo, na redação e tipografia da *Semana*, ganham nitidez as figuras de Isidoro Pinheiro e Pe. Atanásio, e, através dos comentários deles, ficamos sabendo mais do Barroca, do Neves, da D. Engrácia e de Marta Varejão.

Como se pode perceber, o narrador procede com método, meticulosamente. Vai dispondo as figuras do seu painel pouco a pouco, assim como vai também esboçando — com a mesma *minudência* — os espaços da narrativa. No capítulo

I foram à casa de Adrião e pedaços da cidadezinha; no II, o ambiente do escritório; no III, a pensão; no capítulo IV, o quarto de João Valério; agora, no capítulo V, a *Semana* e a planta geral da cidade, no longo passeio de João Valério e Isidoro Pinheiro atrás da vida noturna de Palmeira dos Índios — a rua de Baixo, a zona de meretrício do Pernambuco-Novo, a rua de Cima, a igreja do Rosário e o Quadro, de volta à pensão.

Neste longo capítulo V, a fábula central colocada no início está abandonada de vez: há muitas páginas, aliás, não se fala do assunto, e toda a preocupação concentra-se em criar a *ambiência*, uma determinada atmosfera própria da vida miudinha no interior brasileiro do começo do século. O tempo passa devagar ("Eta vida besta, meu Deus" — escrevia o contemporâneo Carlos Drummond de Andrade), e como nada de importante ocorre, é no vagaroso ritmo temporal que a narrativa se apóia. O livro ameaça tornar-se crônica, "crônica de costumes", exatamente.

A ser assim, a "concepção de romance minudente e algo estática" estaria a serviço de um esforço mimético de caráter quase jornalístico, de registro das banalidades do cotidiano. Há algo, entretanto, que salva *Caetés* da banalidade, embora o mantenha firmemente atado às menores dimensões da vida cotidiana: é o senso artístico demonstrado pelo autor. Como estamos vendo, todos os detalhes que aqui aparecem têm sua funcionalidade, e todos os motivos temáticos, na aparência gratuitos, vão depois encaixar-se uns nos outros. A divagação enervante, a seqüência de retardamentos que impede a retomada do nó, é tática composicional que não segue apenas o fio do tempo (embora simule apenas segui-lo), mas toma-o formando a trama narrativa.

Vejamos ainda um exemplo neste capítulo V. Ele está embutido no comprido diálogo entre Isidoro Pinheiro e João Valério, enquanto os dois caminham à-toa pelas ruas da cidade. De repente, apontando para o casarão de D. Engrácia, que fica de frente para o armazém dos Teixeira, Isidoro Pinheiro sugere a João Valério que se case com Marta Varejão. Desconfiado, João Valério quer saber do outro que interesse ele teria nisso, já que lhe dera antes, por três vezes, o mesmo conselho:

— Interesse? Nenhum. Mas acho...

— O que não compreendo é esta preocupação de me querer amarrar à força. Já me deu três vezes o mesmo conselho.

— É que desejo a sua felicidade, rapaz.

— E quem lhe disse que eu seria feliz casando com ela?

— Quem me disse? E por que não seria? A pequena é bonita, bem educada, toca piano, esteve no colégio das freiras. Onde se vai achar outra em melhores condições? Se aquela não lhe agrada só mandando fazer uma de encomenda.

Interrompeu-se, bateu-me no ombro, exclamou com admiração e energia, quase engasgado:

— Olhe aquilo, veja que prédio. Vale vinte contos. Pedra e madeira de lei. E terras, cada zebu de trinta arrobas, libra esterlina por desgraça, fortuna grossa, meu filho, e tudo da Marta, que o Miranda me contou. Atraque-se com a moça.

Pela boca do mesmo Isidoro Pinheiro, a sugestão já aparecera no capítulo III. Lá, após a recusa, João Valério tranca-se no quarto e devaneia com Luísa, imaginando-se casado com ela; aqui, acontece coisa parecida: o capítulo V termina aí; ao iniciar-se o capítulo VI João Valério está no escritório, fazendo o trabalho mecânico de guarda-livros — "e as idéias esvoaçavam em redor de Marta Varejão". Primeiro, admite que ela não é feia, pelo contrário; depois, reconhece que a moça está interessada nele e que a fortuna de D. Engrácia acrescenta-lhe os dotes de beleza; então, imagina o namoro, as "cartas cheias de inflamações alambicadas, versos de Olavo Bilac e frases estrangeiras, dessas que vêm nas folhas cor-de-rosa do pequeno Larousse", o noivado, o casamento, a morte de D. Engrácia, a fortuna, a vida do casal no Rio de Janeiro: "Atribuí-lhe os filhos destinados a Luísa, quatro diabretes fortes e espertos. Suprimi radicalmente Nicolau Varejão, ser inútil".

O movimento é simétrico, Marta substitui Luísa, o pai Nicolau Varejão substitui o marido Adrião Teixeira. E de novo a fantasia é cortada, desta vez pelo próprio Adrião, que se aproxima da carteira de trabalho de João Valério e quer saber porque ele não aparece mais nos saraus. Retomada do nó? Sim, mas apenas parcialmente. Logo João Valério volta à pensão, sai com Isidoro Pinheiro e o italiano para um longo passeio (durante o qual motivos ligados à doença e à morte insinuam o desejo de que Adrião morra e deixe campo livre para João Valério), e o dia seguinte é ainda apenas a véspera do sarau em que João Valério terá de retornar e reencontrar Luísa.

5» Retardamento 3

Essa véspera de reencontro é espichada por um capítulo inteiro. A história literalmente se arrasta; no entanto, talvez não seja exagero dizer que é a habilidade demonstrada na lentidão dos pormenores que mostra o talento construtivo de Graciliano Ramos. Nos outros romances, em especial no *São Bernardo*, a técnica utilizada será outra; em *Caetés*, "minudência" e "pasmaceira" combinam-se com "brevidade" e "senso do necessário". A abertura do capítulo VII tem essa economia verbal tão típica do autor:

> Sábado pela manhã Evaristo Barroca partiu para a capital. Ia furar, cavar, politicar. Depois que saíra deputado, andava sempre por lá, farejando. Bem diz o Pinheiro, aquele vai longe. Ao meio-dia Clementina teve um ataque, meteu as unhas na cara do pai, fez um alarido que atraiu os vizinhos, bateu com a cabeça nas paredes, gritou, espumou, ficou estatelada na cama. De sorte que no domingo era provável haver poucas pessoas em casa de Adrião.

Evaristo viajou, Clementina teve um ataque, logo haverá pouca gente domingo em casa de Adrião. Direto ao assunto. Mas, dito isto, retarda-se, pára-se o fio da narrativa, troca-se de assunto: João Valério, sentindo-se inquieto, resolve dedicar parte da noite a escrever o emperrado romance.

Troca-se mesmo de assunto? É fato que não se vai ao nó. Mas, indiretamente, na trama livre de motivos que surgem e ressurgem, os temas continuam a se entrecruzar. Dissemos que no fim do capítulo anterior João Valério, Pascoal e Isidoro Pinheiro fazem uma caminhada pela cidade e topam a cada instante com coisas relacionadas à morte. Na verdade, a sucessão de imagens começa um pouco antes, quando o Dr. Liberato explica que Adrião tem "um bando de vísceras escangalhadas", e o Pascoal o interrompe com a seguinte frase:

> — Temos viúva, interrompeu o Pascoal. Quanto tempo durará ele ainda? Liquidado. Qual é a fortuna, João Valério?

As observações, postas na boca de Pascoal, estão entretanto no coração de João Valério, enquanto desejo. Curioso que, a partir daí, as imagens de morte se sucedam: D. Maria José refere "o caso medonho de uma preta que morrera queimada na semana anterior"; o Dr. Liberato a interroga "com exagerado interesse, pedindo minudências"; o narrador e Isidoro Pinheiro se exasperam, saem junto

com o Pascoal, vão passear pela rua, entram na farmácia do Neves e encontram um sujeito que esconde "no lenço manchado de pus o rosto meio comido por uma chaga"; fogem, procuram o Pe. Atanásio na redação da *Semana*, mas esse saíra para "confessar mestre Simão, que deu uma queda do andaime e vomitou sangue"; fogem de novo — e encontram "uma sentinela de defuntos". E tudo isso vai desaguar no dia seguinte, quando João Valério resolve retomar o seu romance para descrever "um cemitério indígena, que havia imaginado no escritório, enquanto Vitorino folheava o caixa".

Já vimos que os caetés podem significar uma projeção dos desejos de João Valério. Aqui, parece claro que, a partir da possibilidade da morte de Adrião, e seguindo o rastro dos acontecimentos funestos da noite anterior, João Valério projeta o seu desejo de um desenlace favorável, isto é, que libere Luísa para casar-se com ele. Daí, o cemitério indígena, composto com dificuldade, humor e uma interrupção de D. Maria José, que vem pedir dinheiro emprestado para dar (às escondidas) ao amante italiano.

A seqüência pode ser lida em dois níveis: como uma espécie de aula bem humorada e auto-irônica sobre criação literária, ou como alegoria repleta de significados latentes. É de notar que o tom tende claramente para o realismo, como se o significado alegórico não existisse: "Desviando-me de pormenores comprometedores [...]"; "Julgo que não me afastei muito da verdade. Vi coisa parecida [...]"; "O meu fito realmente era empregar uma palavra de grande efeito: tibicoara. Se alguém me lesse, pensaria talvez que entendo de tupi [...]"; "Dei pedaços de Adrião Teixeira ao pajé [...], emprestei-lhe as orelhas de Pe. Atanásio [...]"; "Mas aqui surgiu uma dúvida [...]" etc.

Todas essas expressões frisam o caráter fantasioso e arbitrário (embora verossímil) dos caetés que estão sendo inventados por João Valério. Mas o nível do desejo permanece latente: trata-se, enfim, de um cemitério, e a associação de imagens que acabamos de examinar revela ter o seu ponto inicial no estado de saúde de Adrião Teixeira. Por trás do realismo de João Valério, da fantasiosa invenção dos caetés, trabalha uma outra fantasia, mais profunda e mais oculta: a morte do patrão e marido/rival, única maneira de resolver o impasse em que a narrativa se meteu.

Pois se a narrativa está paralisada desde o começo, é que ela caiu num ponto de impasse dificilmente contornável. Observa-se que o adultério, até o momento, sequer foi cogitado como saída possível. Daí, sem dúvida, decorrem também

os numerosos retardamentos — na verdade, o adultério romperia a atmosfera pacata e estagnada da província, aparecendo como lance de ousadia excepcional. E o herói recua tanto, diante deste feito, que nem mesmo permite seu afloramento à consciência.

Mas permite algo que, visto de outro ângulo, é bem mais radical: deseja a morte de Adrião Teixeira. Num primeiro momento, deseja-a de forma direta, dita sem rebuços: "E quando o velhote morresse, que aquele trambolho não podia durar, eu amarrava-me a ela, passava a sócio da firma e engendrava filhos muito bonitos" (cap. III). Deseja-a depois, de modo mais disfarçado: substitui Luísa por Marta Varejão, e "suprime" Nicolau Varejão, substituto simétrico de Adrião Teixeira; ou põe o desejo na boca de outro, o italiano Pascoal, como acabamos de ver. Ou, finalmente, em elaboração bem maior, imagina o cemitério caeté e a devoração do bispo Sardinha pelos selvagens.

Este último tópico, porém, faz parte do "romance familiar", que examinaremos mais para frente. Antes de chegar a ele, é preciso encerrar a análise da técnica literária usada no livro.

6» Exercícios de técnica 3 [visão de conjunto]

É só no capítulo VIII que João Valério volta finalmente à casa de Adrião e revê Luísa; em sete capítulos, portanto, tudo o que acontece é a colocação do conflito e sua suspensão, obtida mediante uma série de retardamentos que (como vimos) servem para descrever de modo minucioso a vida da cidade interiorana.

Como vimos, também, o ritmo lento em que a fábula se desenvolve é compensado por uma trama bastante rica, na qual motivos aparentemente desconectados do nó ligam-se a ele de forma indireta. É o caso, entre outros, do tema básico da ascensão social, que ora surge representado pelo motivo do casamento por interesse com Marta Varejão, ora surge representado pelo motivo do romance que está sendo escrito por João Valério. Este último motivo polariza uma série de significados diferentes: é reflexão sobre a composição do romance, é índice de cisão da subjetividade (índice de ironia e demonismo, portanto), é oportunidade de projeção dos sentimentos reprimidos de João Valério, palco onde se desenvolveriam suas paixões disfarçadas.

O modo difuso de representação do conflito é amplamente compensado pela rigorosa composição do livro: o lento andamento rítmico ampara-se na minuciosa descrição dos ambientes, o que dá um tom de crônica de província a *Cae-*

tés. Mas a digressão característica deste tom é, por sua vez, compensada pela rigidez do esquema de desenvolvimento do conflito. Quando estamos lendo *Caetés* (ou fazendo uma análise cerrada, como nas páginas anteriores) a quantidade de pormenores chega a ser desnorteante. Entretanto, visto em conjunto, o livro é até bastante simples. Baseando-nos em seu conflito central, poderíamos dividi-lo nas seis seqüências narrativas seguintes:

1ª [caps. I-VII] apresenta o nó no primeiro capítulo e, nos seis seguintes, constrói a ambiência e caracteriza alguns personagens secundários; o que se desenvolve aqui, de fato, é uma parte do nó: o impedimento de João Valério voltar à casa de Adrião;
2ª [caps. VIII-XIV] volta à casa de Adrião, conversa com Luísa, declara-lhe seu amor; ela vai envolvendo-se aos poucos, até que, no capítulo XIV, João Valério tem certeza de ser amado;
3ª [caps. XV-XIX] trata-se da conquista efetiva: lentamente os dois vão se aproximando até tornarem-se amantes;
4ª [caps. XX-XXV] começa a desenvolver-se a segunda parte do nó: a descoberta do adultério; desde o capítulo XX ("colando-me aos muros para não ser visto"; "a cidade ignorava"; "Adrião não suspeitaria") até a cena da briga com o promotor, os motivos vão convergindo para esse ponto: o adultério tornado público;
5ª [caps. XXVI-XXVIII] da carta anônima à morte de Adrião; é o clímax e a resolução do nó;
6ª [caps. XXIX-XXXI] anticlímax (João Valério e Luísa separam-se) e desfecho da narrativa.

Examinando esse esquema compreendemos a aparente discrepância entre as duas afirmativas atrás citadas de Antonio Candido. De fato, reduzido a este esqueleto de enredo, *Caetés* mostra ser um livro breve e centrado sobre o essencial — a história de adultério está aqui, como se pode ver, limitada a seus traços essenciais. Por outro lado, é evidente que o livro não se reduz a essas grandes linhas gerais. Pelo contrário, espraia-se nas anotações periféricas ao conflito central, foge do drama convulso para registrar com minudência a pasmaceira da vida cotidiana. Pasmaceira e estagnação que ela não tem, como afirma Antonio Candido? Que às vezes ela tem, mas que sem dúvida a obra de arte não pode imitar *incorporando-as*, como ocorre com freqüência em *Caetés*. Embora não perca nunca de vista a funcionalidade dos motivos introduzidos na história, Graciliano Ramos deixou ir um pouco longe demais a crônica de costumes: é como se o narrador fugisse do conflito central e, para não contá-lo, passasse a tagarelar infindavelmente por outros assuntos.

7» Édipo oblíquo

Como se o narrador fugisse do conflito central... Rigorosamente, é o que acontece em *Caetés*: o narrador protagonista foge do conflito central, isto é, foge da sua paixão por Luísa, e por isso aborda a todo instante os acontecimentos periféricos. Este ponto é interessante. Narrado na primeira pessoa, pelo próprio herói, temos um ponto de vista privilegiado, no centro dos acontecimentos. No entanto, este centro é difuso e pouco adensado, enquanto os acontecimentos periféricos ganham vulto aos olhos — ou pelo menos, à pena — do narrador. Como explicar este viés de narrativa?

Uma hipótese, já levantada atrás, é considerar realidade amesquinhada a que o romance se refere como provocadora deste singular efeito/defeito mimético. O que um moço pobre e talentoso pode fazer em Palmeira dos Índios? Afundar-se num adultério com a mulher do patrão, já que não consegue escrever o "grande romance" que daria sentido à sua vida. Esta degradação da forma do romance seria provocada pelo *deslocamento* sofrido por ela ao ser transplantada da Europa para o nordeste brasileiro[7]. A hipótese apresenta algum fundamento: a forma do "romance de costumes" tem origem histórica e função em sociedades muito mais dinâmicas, nas quais as grandes carreiras podiam se fazer a golpes de audácia e inteligência. O adultério está aí a serviço da ascensão social, seja como possibilidade de penetrar nos grandes círculos, seja como possibilidade de mover-se neles, conquistando posições. Ora, a vivacidade e o interesse deste tipo de romance deriva em boa parte da matéria mutável, dos lances de fortuna aos quais o enredo se amolda e cujo movimento tenta imitar. Aplicada a uma sociedade estagnada, como é o caso em *Caetés*, a forma necessariamente sofreria uma diminuição na sua própria dinâmica.

Outra hipótese a ser considerada nos é oferecida por Lamberto Puccinelli, no seu livro *Graciliano Ramos*[8]. Segundo Puccinelli, *Caetés* é o "romance oblíquo do complexo de Édipo", isto é, seu núcleo conflitivo estaria relacionado, de forma disfarçada, à questão edipiana. Para demonstrar esta interpretação, o crítico parte de uma contradição muito evidente no livro: João Valério, fraco, improdutivo, frustrado, só é constante no seu desejo de viver ao lado de Luísa, amá-la, casar-se com ela e com ela ter filhos. Por que, então, quando os acontecimentos jogam a seu favor, "se retrai e sente que seus sonhos perdem consistência"?[9]

7 A hipótese deriva de Roberto Schwarz, *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
8 Especialmente capítulo 2, p. 25-38.
9 Ibidem, p. 28.

A resposta, o romance não dá. Lamberto Puccinelli afirma que para encontrá-la é preciso interpretar não só os fatos concretos, mas também a ação de escrever um romance, tarefa difícil para João Valério, que deseja "fabricar um romance histórico sem conhecer história". Para Puccinelli, o "romance histórico" de João Valério tem a função de criar padrões de conduta moral que, num primeiro momento, justifiquem a atitude "selvagem" de desejar a mulher do patrão que o considera como filho, e, num segundo momento, atenuem a culpa do crime cometido. Em outras palavras, é dupla a função da fantasia de ser um caeté: desejo de identificar-se aos selvagens, para poder vencer o tabu e possuir Luísa (mas sem conseguir a identificação), e identificação realizada sem dificuldade, porque justifica o "crime" e atenua a culpa.

Eis o que diz o autor: "Vê-se como a personagem elabora a imagem que vai servindo de matriz para a sua conduta: quando se trata de tomar a mulher do outro, de possuí-la de qualquer maneira, sem consideração de seu estado civil e das convenções sociais, não consegue, mas quer ser selvagem, porque é necessário ser selvagem (no seu entender), para desejar livremente e livremente ter a mulher por quem é considerado 'uma criança', 'uma pessoa dela', que é casada justamente com o homem que o tem 'na conta de um filho', deu-lhe emprego no momento em que se viu órfão e em dificuldade, abriu para ele as portas de sua casa. Depois, morto Adrião, quando remanesce para João Valério o dever de amparar Luísa e de salvaguardá-la perante a sociedade, passa a sentir-se selvagem, porque então o sentir-se selvagem é uma maneira de afastar o sentimento de culpa".[10]

A fantasia dos caetés é interpretada, pois, pelo crítico, como um verdadeiro jogo de projeções, no qual desejos inconscientes incestuosos são deslocados e racionalizados. Qual seria o modo de realizar este deslocamento, ou ainda, por que o drama edipiano apresenta-se de forma "oblíqua" no romance?

Puccinelli mostra que a história se passa num ambiente familiar, que não é porém o da família natural: Adrião é *pai* de João Valério no duplo papel patrão e protetor; uma vez conquistada Luísa, Adrião se mata e, a partir dessa morte, João Valério se desinteressa do caso e o termina. Puccinelli afirma não se tratar de um triângulo amoroso vulgar, visto que as figuras do marido e da esposa são claras figuras substitutivas do pai e da mãe do amante. O desinteresse final de João Valério e Luísa pela continuação do caso apenas viria reforçar a interpretação: "morto o marido, tanto o homem quanto a mulher recusam-se não só a uma

10 Ibidem, p. 29-30.

união, como também a prosseguir em suas relações amorosas". Nota, ainda, que é o personagem central que reverte ao complexo de Édipo, demonstrando rivalidade e hostilidade com relação ao marido. E, em que pesem duas grandes diferenças em relação ao mito edipiano, a interpretação mantém-se válida. As diferenças são as seguintes: Édipo mata o pai e dorme com a mãe; João Valério dorme com a "mãe" e "mata" o "pai" — mas esta inversão cronológica não importa, pois decorre de circunstâncias da história e do fato de os dois não serem os pais biológicos; além disso, Édipo não sabe que eram pai e mãe, e isto funciona como justificativa; por outro lado, João Valério sabe que não eram pai e mãe — o que também funciona como justificativa.

A descoberta do complexo de Édipo latente na estrutura de *Caetés* é a bela contribuição de Lamberto Puccinelli para a melhor compreensão deste livro. O fantasma edipiano está aí tão bem disfarçado que trazê-lo à luz pode ajudar a entender melhor diversos aspectos da narrativa. Aliás, um primeiro passo seria demonstrar o caráter edipiano do triângulo formado por João Valério, Luísa e Adrião Teixeira, algo que Puccinelli toma quase como pressuposto, adiantando apenas alguns argumentos (por certo os mais importantes).

Poderíamos talvez reforçar a argumentação, rastreando no livro os indícios de que o triângulo aqui presente tem por base o modelar triângulo edipiano. Em primeiro lugar, é preciso ver mais de perto a figura de Adrião. Homem muito mais velho, ele representa, como patrão e protetor, a autoridade paterna junto a João Valério (isso Puccinelli assinala). Depois, são várias as passagens do romance em que ele trata de fato a personagem principal como filho. Logo no primeiro capítulo, por exemplo, é de se notar que a frase atribuída imaginariamente a ele por João Valério, no momento (também imaginário) de mandá-lo embora da firma, tem muito mais o tom da severa repreensão paternal que o tom do marido ofendido e indignado: "Adrião Teixeira com certeza ia dizer-me: 'Você, meu filho, não presta'".

Também no capítulo XXVI, ao interpelar João Valério, depois de ter recebido a carta anônima, o tom de Adrião é totalmente paternal, chegando aliás a expressar isso: "E pensar que o tive em conta de filho!" — exclama ele quando interroga João Valério. E no capítulo XXVII, depois de ter metido uma bala no peito, chama João Valério para despedir-se e trata-o ainda por "filho": "É uma despedida, meu filho".

Quanto a Luísa, dá-se a mesma coisa: "O Valério é uma criança, é como se fosse nosso filho. E desde que está arrependido..." — diz ela, na primeira vez em que os dois conversam sobre o comportamento do rapaz (capítulo x). João Valério naturalmente protesta, responde que os dois são da mesma idade. Mas sem dúvida a caracterização de Luísa, em todo o livro, se não faz dela uma figura maternal arquetípica, carnalmente nítida (uma Eva, na classificação de Jung), espiritualiza-a de tal maneira que a aproxima desta outra figura arquetípica da mãe, Maria, em relação à qual a corporeidade materna se sublima na adoração dos dotes de espírito e na suavidade da beleza quase intangível:

> Luísa era franca — movimentos decididos, riso claro, grandes olhos azuis que lhe deixavam ver a alma. Tive a impressão extravagante de que ela andava nua. Saiam nus os pensamentos. E os vestidos escassos apenas lhe cobriam parte do corpo, belo, que se poderia mostrar inteiramente nu.
> Luísa era boa, de uma bondade que se derramava sobre todos os viventes. Sou apenas um inseto, mas, para inseto, recebi tratamento exagerado.
> Luísa era pura. Imaginei que nunca um desejo ruim lhe havia perturbado os sonhos.

Em contraste com as outras mulheres jovens do romance (Marta Varejão, dissimulada; Clementina, histérica; Josefa Teixeira, direta e prática) Luísa tem uma intangibilidade que a coloca acima de tudo. Tem a alma nua — e é mais a alma que encanta o narrador. Mesmo no instante da posse, a descrição é feita de tal maneira que a sensualidade cede lugar ao carinho e à ternura: João Valério encosta-a ao peito, onde ela se aninha "trêmula"; embala-a "como a uma criancinha" e diz-lhe "coisas infantis". Parece um pai com relação à filha — mas a inversão é significativa.

A paixão de João Valério, que estala na brutalidade dos "dois beijos no cachaço", irrupção de sentimentos reprimidos, mostra-se agora de natureza completamente diversa: oscila entre a contemplação fascinada desta boa alma que é Luísa e entre a consciência da realidade, capaz de compreender a verdadeira natureza do relacionamento entre os dois:

> Luísa não mostrou arrependimento, despia-se como se estivesse só, nada ocultava — e eu achava nela uma alma cândida.
> Não lhe caí aos pés, com uma devoção mais ou menos fingida. A felicidade perfeita a que aspirei, sem poder concebê-la, rapidamente se desfez no meu espírito. Livre

dos atributos que lhe emprestei, Luísa me apareceu tal qual era, uma criatura sensível que, tendo necessidade de amar alguém, me preferia ao Dr. Liberato e ao Pinheiro, os indivíduos moços que freqüentavam a casa dela.

É de novo o movimento da ironia, cindindo a consciência nos dois planos sempre conflitantes: aquele que idealiza e sonha com a utopia de uma alma perfeitamente repousada em si mesma; e aquele que compreende os movimentos do mundo e se deixa atormentar pela insatisfação da incompletude. Depois da posse, na rápida intimidade que se segue, a imagem idealizada de Luísa, pura e espiritual, cede espaço a uma mulher mais concreta, jovem, sensível, "tendo necessidade de amar alguém". Mas João Valério vai oscilar sempre entre os planos:

> [...] Luísa já não era a santa que imaginei. Tinha descido. Mas, quando estava alguns dias sem a ver, eu descobria nela todas as perfeições.
>
> [...] Talvez os vultos esquivos, freqüentadores do Pernambuco-Novo, julgassem que eu ia satisfazer necessidades torpes como as deles. Estremeci, indignado com uma comparação tão absurda.
>
> — O corpo! o corpo! É a alma que eu quero, disse a mim mesmo numa exaltação absolutamente desarrazoada.
>
> Com efeito, a alma dela creio que sempre a tive, e nunca deixei de mortificar-me e desejar mais."

A exclamação exaltada de João Valério tem alguma coisa de enigmático: se desejou a alma, e sempre a teve, não há motivo para mortificar-se e desejar mais. É que uma ambivalência se estabelece, uma ambivalência entre amor e ideal. Luísa caíra, "tinha descido", "já não era a santa que imaginei"— a imagem de *mãe* e *santa* mistura-se com a imagem de prostituta do Pernambuco-Novo, confusão que João Valério repele "indignado", achando-a "uma comparação tão absurda", e que, no entanto, não deixa de vir à sua consciência.

Talvez, agora, um aprofundamento da questão edipiana possa nos ajudar a compreender a ambigüidade estabelecida.

8» O romance familiar

Num curto artigo de 1909, "O romance familiar dos neuróticos", Freud descreveu uma fantasia infantil importante no desenvolvimento da criança e ainda presente, em graus diversos, como atividade fantasmática, na vida dos neuróti-

cos mas também na vida das pessoas normais, mesmo naquelas de personalidade "superiormente dotada"[11]. A fantasia toma por objeto algo que é sempre importante em nossas vidas, mas que nos primeiros anos da criança tem um relevo extraordinário: trata-se do tema das relações familiares.

De acordo com Freud, na acidentada aprendizagem da criança dois momentos fortes da sua relação com os pais dão origem a um devaneio que toma duas formas diversas, embora tenha o mesmo ponto de partida: "A sensação de não ver plenamente retribuídos seus próprios sentimentos faz nascer então esta idéia dos primeiros anos de infância, idéia da qual nos lembramos com freqüência conscientemente, e segundo a qual somos filhos de um outro leito ou filhos adotados."[12]

No primeiro momento, é a ferida aberta na onipotência narcisista da criança, pela recusa dos pais em atender alguns de seus desejos, que desperta a fantasia hostil de rejeição. Sentindo-se mal-tratada, a criança imagina para si outros pais, melhores e mais poderosos que os verdadeiros e capazes de satisfazer-lhe todos os desejos. Substituindo os pais reais por outros (em geral de um estrato social mais elevado, diz Freud), a criança dá vazão aos seus sentimentos de vingança e represália, e recompensa o narcisismo ferido com a auto-atribuição de protetores absolutamente perfeitos e generosos.

Esta primeira versão, ainda na fase de onipotência infantil, é portanto pré-edipiana: a criança não conhece a diferença sexual e não a utiliza como dado do seu "romance familiar". Na segunda versão, entretanto, o conhecimento sexual está presente e desempenha papel decisivo. Agora é a predileção por um dos seus pais, e o ciúme com relação a ele, que vão ser as causas de a criança descartar o progenitor não desejado, e imaginar um substituto mais digno, embora distante e ausente. Freud fala, como quase sempre, do ponto de vista da criança do sexo masculino[13]: desejando a mãe, o menino não encontra dificuldades em negar o papel do pai e afastá-lo de cena (*pater semper incertus est, mater certissima*), imaginando-se filho bastardo de outro homem (ou deus, ou rei — de qualquer modo, outro muito mais poderoso que o pai verdadeiro, seu rival).

Observa Freud que "a força de pulsão que intervém aqui é o desejo de colocar a mãe, objeto da máxima curiosidade sexual, na situação de ser secretamente infiel, de ter ligações amorosas escondidas."[14] Podendo imaginar uma suposta infidelidade da mãe, o menino abre caminho para si mesmo, ao diminuir a força e o prestígio do pai e rival: coloca-se em condições de disputar com ele a intimidade sexual da mãe.

11 FREUD, Sigmund. "Le roman familial des névrosés". In: *Névrose, psychose et perversion*. Paris: Presses Universitaires de France, 1981.
12 Ibidem, p. 158.
13 Freud observa que o "romance familiar" na menina segue certamente outros caminhos, mas não explica quais sejam. Se pensarmos nas numerosas histórias de madrastas más, maltratando meninas infelizes que perderam a mãe, concluiremos que as possíveis diferenças não serão tão grandes.
14 FREUD, Sigmund. Op. cit., p. 159.

Como se vê, a segunda versão do romance familiar trabalha com os elementos edipianos. mas Freud assinala que vingança e represália, dominantes na primeira versão, ainda se manifestam no segundo momento: com tais fantasias, a criança reage à repressão, realizada pelos pais, aos seus hábitos e curiosidades sexuais. Além disso, o "romance familiar" pode adquirir outras variações e outras funções: por exemplo, vingar-se dos irmãos, imaginando que todos eles sejam ilegítimos e tornando-se, assim, o único filho legítimo, o único a merecer atenção dos pais; ou ainda, tornar ilegítima a irmã por quem se tem atração sexual, evitando dessa forma a proibição do incesto.

Marthe Robert, em seu *Roman des origines et origenes du roman*[15], retoma este texto freudiano, aplicando-o à teoria do romance enquanto gênero. Para ela, inicialmente, todo romance pode ser visto como derivação e transformação desta fantasia infantil, isto é, as origens do romance (como diz o título de seu livro) mergulhariam suas raízes neste autêntico romance de origens. Édipo, é claro, está disfarçado em tudo; mas o romance, em vez de reproduzir o fantasma bruto, elaborando-o de acordo com as regras de um gênero artístico, parte já do fantasma romanceado, o "romance familiar".

Entretanto, é preciso evitar aqui um primeiro e perigoso equívoco: o que está determinado é um *conteúdo psíquico*, isto é, o argumento familiar no qual a criança prolonga seus desejos inconscientes. O modo como se manipula e arranja estes fantasmas, porém, é absolutamente livre. Se o conteúdo psíquico é *obrigatório*, temos em contrapartida uma forma *indeterminada*. O romance pode estender-se à vontade em variações e transformações, e isso aliás constitui a sua grande riqueza; sua unidade enquanto gênero ficcional, todavia, repousa sobre os elementos já elaborados pela criança na fantasia das origens. E a única lei, já derivada do fantasma romanceado, é a necessidade de conciliar desejo e realidade. Mesmo em pleno delírio de onipotência narcisista, a criança guarda o senso da sua relação com o real; os pais substitutos, que ela põe no lugar dos verdadeiros, com freqüência assemelham-se a estes últimos, até porque não se trata de uma recusa radical da família autêntica, mas de uma rejeição ambivalente, na qual vingança e represália misturam-se a afeto e carinho. Ao fantasiar o seu romance familiar, a criança não suprime a vida tal como ela é — tenta modificá-la pela imaginação e adequá-la a seu desejo.

Por isso, diz Marthe Robert: "Forçada a instalar a experiência no centro mesmo da quimera, pois negá-la de nada serve a quem se propõe a modificar as coi-

15 ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origines du roman.* Paris: Gallimard, 1981. Para o resumo que se segue, ver especialmente o capítulo II da primeira parte, "Ranconter des histoires".

sas, cabe-lhe submeter a fantasia ao cálculo, a utopia ao tempo, o sonho à observação, ou, para retomar os termos freudianos consagrados, o "princípio de prazer" ao "princípio da realidade" — o que por certo não torna a fábula mais verdadeira, mas reforça suas pretensões a sê-lo, e até mesmo aumenta verdadeiramente sua credibilidade."[16]

Note-se que há aí, então, uma espécie de oscilação constante, ou de dialética, entre a fantasia e a realidade, o "fingido" e o "verdadeiro". Às vezes, como é o caso do *D. Quixote* (e de *Caetés*, guardadas as proporções), esta oscilação é tomada como material temático: a "meditação ativa e romanceada do gênero sobre si mesmo"[17] é aliás um traço do romance, e corresponde àquele desdobramento da subjetividade, referido por Lukács e atrás citado.

O sentido último desta fantasia infantil, retomada e desenvolvida pelos romancistas, é a necessidade de *refazer a vida em condições ideais*, o que não quer dizer, nota Marthe Robert, que ela se torne melhor ou mais bela — basta que, escrevendo-a, o autor tenha o sentimento de corrigi-la, e é por isso que todo romance será sempre *"recherche du temps perdu, éducation sentimentale, années d'apprentissage et de formation"*.[18]

Ao estender as observações de Freud para o estudo do romance, Marthe Robert descobre, de acordo com as duas versões do "romance familiar", também duas atitudes básicas que dão origem a dois tipos básicos de romance: a atitude romântica do Enjeitado ("l'Enfant trouvé", a Criança Achada) e a realista do Bastardo.

A primeira corresponderia à fase pré-edipiana em que a criança, ferida pelas restrições impostas pelos pais ao seu sentimento de onipotência, fantasia para si um mundo maravilhoso, um "reino de parte alguma", onde ela, filha de reis e não de pessoas tacanhas que a oprimem, impõe-se e tudo domina sem reservas. A criança inventa para si uma "outra família" — vale dizer, um outro mundo onde impera o desejo. A este tipo de atitude, ainda muito próximo do mito, pertencem formas de romance mais ou menos puras, como o conto de fadas, o fantástico, o maravilhoso, o romanesco etc.

Já a atitude do Bastardo corresponderia à fase edipiana, em que a criança, tendo descoberto o sexo, rejeita o pai, cobiça a mãe só para si, e fantasia um mundo onde, com a ajuda decisiva da mulher, vence as dificuldades do real e instaura por fim a primazia de seu desejo. Também aqui a criança inventa para si "outra família" — igualmente outro mundo, no qual, entretanto, os percalços da realidade estão presentes de forma muito mais concreta, de modo que é preciso

16 Ibidem, p. 66.
17 Ibidem, p. 67.
18 Ibidem, p. 69.

lançar mão de astúcias, conhecimentos e vontade para vencê-los. A este segundo tipo de atitude liga-se o romance realista do século XIX, as histórias de arrivismo e ambição, nas quais a ascensão social joga o papel central e nas quais, com freqüência, uma personagem feminina figura ao lado do protagonista como auxiliar dessa ascensão.

Cada uma dessas atitudes tem uma maneira básica diferente de tratar a ilusão romanesca: o autor a apresenta *como se* não houvesse ilusão (e temos o romance dito realista, naturalista ou "fiel à vida"), ou o autor exibe o *como se*, a ilusão, o faz-de-conta (e temos então a obra dita onírica, fantástica, subjetiva ou simbólica). Naturalmente, nenhum dos modos é mais "verdadeiro" ou mais "fingido" do que o outro: do ponto de vista da proximidade com a vida, D. Quixote vale tanto quanto Ana Karênina, e Madame Bovary não ganha em nada do Agrimensor de Kafka. São todos "convenções" literárias e assim devem ser vistos.[19]

Mas, naturalmente, os dois modos não correspondem à mesma *idade psíquica*: o escritor dito realista "mostra uma certa maturidade ao reconhecer o mundo como exterior à sua própria pessoa", enquanto o escritor onírico, dito fantástico (na verdade, "fantasta"), permanece "cativo do universo pré-edipiano cuja única lei é ainda a onipotência do pensamento".[20] Embora isso não signifique que um está mais próximo do real que o outro (desde que "real" é aqui uma pura convenção literária), a convicção "supersticiosa" de que o escritor realista traça uma "fatia de vida" não deixa de sustentar-se numa verdade psicológica: de fato, do ponto de vista do "romance familiar", o Enjeitado e o Bastardo colocam-se em perspectivas diferentes diante do mundo. Enquanto o Bastardo "secunda o mundo, embora o ataque de frente", o Enjeitado "sem conhecimentos e sem meios de ação, esquiva-se do combate pela fuga e pelo amuo".[21]

Mas há, é claro, formas híbridas, combinações das duas linhas: "O Bastardo, com efeito, parece-se ainda em muitos traços com o Enjeitado do qual ele veio, e por mais que se esforce por acomodar seu pensamento às necessidades da experiência, permanece em parte prisioneiro de sua antiga magia".[22] Na obra de um mesmo escritor, portanto, as duas linhas podem se combinar, se alternar ou se chocar. Um critério de qualidade, aliás, poderá ser a maneira equilibrada com que o autor combina as duas linhas tal como se dá em Cervantes, por exemplo, ou em Flaubert e Kafka.

19 Ibidem, p. 70-1.
20 Ibidem, p. 73.
21 Ibidem, p. 74.
22 Ibidem, p. 74-5.
Ed. Gallimard, 1987.

9» A sombra do Enjeitado

Se formos examinar a obra de Graciliano Ramos na ótica da teoria acima exposta, não teremos muita dúvida em classificá-lo na grande linhagem realista dos Bastardos, ao lado de Balzac, Dostoiévski ou Faulkner, escritores conduzidos "a se engajar em direção ao mundo". Entretanto, apesar da visada predominantemente realista do autor e de seus personagens narradores, não há como deixar de ver também, por trás desses últimos, a sombra sempre presente do Enjeitado: a fuga pela fantasia de João Valério, a paixão súbita e inexplicável de Paulo Honório por Madalena, mulher que é em tudo o contrário do que ele deseja, a frustrada megalomania literária de Luís da Silva. A mescla, como veremos, é bastante complicada.

Mas paremos um pouco, por enquanto, em João Valério. Em primeiro lugar, por que ele escreve?

Inicialmente, há aqui uma duplicidade que precisa ser destrinchada. De um lado, João Valério apresenta-se como autor do romance *Caetés*, que se passa em Palmeira dos Índios e tem como personagens Adrião, Luísa, Isidoro Pinheiro etc. Por outro lado, o narrador de *Caetés* apresenta-se também como autor de um romance que permanece inacabado, um "romance histórico" sobre os índios caetés que habitaram a região. O dispositivo é despistador: o romance dentro do romance faz com que *Caetés* pareça um relato "verdadeiro", e a história dos índios um relato "fingido". Na verdade, os dois são ao mesmo tempo "verdade" e "fingimento" — só que em níveis e obedecendo a convenções diferentes.

Não sabemos (por agora) por que João Valério escreve *Caetés*. Mas sabemos, porque ele nos diz, os motivos que o levam a tentar escrever o romance sobre os índios:

> [...] Que estupidez capacitar-me de que a construção de um livro era empreitada para mim! Iniciei a coisa depois que fiquei órfão, quando a Felícia me levou o dinheiro da herança, precisei vender a casa, vender o gado, e Adrião me empregou no escritório como guarda-livro. Folha hoje, folha amanhã, largos intervalos de embrutecimento e preguiça — um capítulo desde aquele tempo.
>
> Também aventurar-me a fabricar um romance histórico sem conhecer história! Os meus caetés realmente não têm verossimilhança, porque deles apenas sei que existiram, andavam nus e comiam gente. Li, na escola primária, uns carapetões inte-

ressantes no Gonçalves Dias e no Alencar, mas já esqueci quase tudo. Sorria-me, entretanto, a esperança de poder transformar esse material arcaico numa brochura de cem a duzentas páginas, cheia de lorotas em bom estilo, editada no Ramalho. (*Caetés*, cap. III, p. 86)

Já discutimos atrás o caráter compensatório da criação literária, a duplicidade de consciência que se abre com a utilização da metalinguagem, bem como a oportunidade de projetar sentimentos reprimidos e criar um modelo de conduta que permita a conquista de Luísa. Interessa agora o aspecto ligado à elaboração do "romance familiar" — e neste sentido o trecho é muito rico.

A primeira coisa a ressaltar, naturalmente, são as circunstâncias em que João Valério começa a escrever o livro: é quando fica órfão, a Felícia leva o dinheiro da herança e ele é obrigado a trabalhar como guarda-livros de Adrião. Esses motivos passariam como desimportantes, simples explicações para a situação atual do personagem. Todavia, são pelo contrário decisivos, pois referem-se à situação familiar de João Valério.

O fato de ter ficado "órfão" e de ter sido despojado da herança introduz uma situação de desamparo que pode ser aproximada, sem grande risco interpretativo, do sentimento de desamparo sentido pela criança quando é ou se julga abandonada pelos pais (isso aparece com freqüência em *Infância*, é bastante explorado em *Angústia* e *Vidas secas*, e referido de passagem — mas com importante carga simbólica, como depois veremos em *S. Bernardo*). Acresce que uma certa Felícia, de quem nada mais se diz durante o resto do livro, é responsabilizada pela pobreza em que ficou o personagem narrador. O narrador não diz, mas Felícia pode ser uma irmã ou uma madrasta. Se aceitarmos esta hipótese, teremos um padrão narrativo que se aproxima do arquétipo: o filho órfão, despojado pelo irmão rival ou pela madrasta. É interessante, de qualquer maneira, notar que talvez a necessidade de "deslocar"[23] o arquétipo tenha levado o minucioso narrador a omitir-se aqui, ou a "reprimir" (agora em termos freudianos) uma informação preciosa para o entendimento de seu passado.

Seja como for, é justamente o passado que tem importância: o "romance histórico" que João Valério deseja escrever situa-se *nas origens*. Desprezando o presente, o narrador volta-se para um passado que ele diz não conhecer. Como escrever sobre algo que não se conhece? E também, por que escrever sobre isso?

23 Uso o termo "deslocamento" (ou "deslocação") no sentido de Northrop Frye: "adaptação do mito e da metáfora aos cânones da moralidade ou da plausibilidade". Cf. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 359.

Para responder a estas perguntas é necessário insistir sobre a idéia das origens. João Valério (ou Graciliano Ramos?) está aqui retomando a tradição romântica da literatura brasileira: cita dois "patriarcas", Gonçalves Dias e José de Alencar, que por sua vez também se preocuparam com as origens da nação. São duas referências explícitas a um duplo nascimento: o nascimento do país, originado dos índios (de acordo com a ideologia romântica), e o nascimento de sua literatura. Evidentemente, a referência em Graciliano Ramos é irônica — o que, aliás, liga-o ao Modernismo — e envereda de maneira clara para a paródia. Nem por isso, entretanto, deixa de mostrar preocupação com o problema.

O trabalho de interpretação é o de verificar se, por trás do sentido manifesto, é possível encontrar um sentido latente, relacionado ao imaginário do "romance familiar". Penso que sim. De saída, é preciso observar que sob o mito romântico das origens, que tem com certeza muitas determinações (as quais não nos cabe agora discutir), encontram-se vários elementos típicos da primeira versão do "romance familiar", a versão do Enjeitado: a magia, o onirismo, o "reino de parte alguma", a idéia de uma criação a partir do nada, a atribuição de uma ascendência nobre, a intervenção do sobrenatural — tudo isso são traços próprios à estrutura romanesca, forma ficcional predileta do Romantismo e inclusive do "romance histórico" (e Alencar de *O Guarani* ou *As minas de prata* é mestre do gênero). Nestas histórias fantásticas, o herói é dotado de poderes extraordinários, e enfrenta outros poderes tão extraordinários quanto os dele. Trata-se, no fundo, de uma extensão amplamente reelaborada da onipotência narcisista da criança, que todos mantemos em menor ou maior grau.

No caso de *Caetés*, note-se que em grau muito pequeno: os selvagens de João Valério são caracterizados de modo despido de idealização. Nem por isso deixam de representar "o que há de permanentemente selvagem em cada homem; lembrando que, ao raspar-se a crosta policiada, desponta o primitivo, instintivo e egoísta, bárbaro e infantil".[24] Ou por outras palavras: os selvagens são os representantes do mundo instintivo das crianças, que a educação dos pais quer domesticar e polir, mas que persiste em permanecer nem que seja por meio de um fantasma romanceado.

João Valério já soube dos caetés; apenas "esqueceu quase tudo". Agora, órfão e despojado pela Felícia, tenta resgatar o "material arcaico", na tentativa de criar um mundo de sonho, o seu "reino de parte alguma". Quer dizer: sua ilusão compensatória para o "mundo muito mal feito" passa pela retomada de um uni-

24 CANDIDO, Antonio. "Os bichos do subterrâneo". Op. cit., p. 101.

verso arcaico, infantil, em contato com a natureza, e no qual os desejos podem ser satisfeitos.

O problema é que João Valério não consegue imaginar com facilidade este universo, pois não consegue desprender-se da realidade cotidiana que o cerca. Embora saiba que os seus caetés existiram, "andavam nus e comiam gente", não consegue dar-lhe "verossimilhança". É a lei única do "romance familiar" que entra aqui em ação: a necessidade de conciliar "fingido" e "verdadeiro", "princípio do prazer" e "princípio de realidade". Sem tal conciliação, como já vimos, o "romance familiar" não tem eficácia, pois arrisca-se a transformar-se em jogo de puro autismo. E não é o que João Valério deseja; além do aspecto compensatório, a fantasia tem também a função de permitir um trato mais fácil e eficiente com a realidade. Já vimos como Lamberto Puccinelli, acertadamente, atribui ao "romance histórico" de João Valério a função de justificar o desejo por Luísa e, depois, de atenuar a culpa pelo crime cometido.

Nossa interpretação vai um pouco mais longe: em suas linhas gerais, o "romance de histórico" dos caetés prefigura e antecipa o drama passional do "romance de costumes" *Caetés*. Vejamos o que significa isto.

Em primeiro lugar, a realidade cotidiana vai invadindo rapidamente a criação fantasmática de João Valério: "imaginei o morubixaba pregando dois beijos na filha do pajé" — esta frase, além de mostrar a impregnação dos dois mundos, já nos desvela o fantasma edipiano ligeiramente deslocado: o morubixaba, chefe guerreiro, está no lugar de João Valério; o pajé, chefe espiritual e *pai*, é Adrião, deslocado de seu lugar de marido; Luísa não é a mulher, mas a filha do pajé. De todo modo, o triângulo está formado também no "romance histórico".

Mas a primeira tentativa não pára aí. Algumas linhas antes, aliás, João Valério já escrevera:

> Caciques. Que entendia eu de caciques? Melhor seria compor uma novela em que arrumasse Pe. Atanásio, o Dr. Liberato, Nicolau Varejão, o Pinheiro, D. Engrácia. Mas como achar enredo, dispor as personagens, dar-lhes vida? Decididamente não tinha habilidade para a empresa: por mais que me esforçasse, só conseguiria garatujar uma narrativa embaciada e amorfa. (cap. III, p. 83)

Na verdade, as duas narrativas se cruzam, e a única embaciada e amorfa é a história dos índios. O problema de *Caetés* é outro: é a evitação sistemática do nó, o desvio constante do conflito central e a digressão interminável pelos aspectos

da vida cotidiana da cidadezinha. Coisa que não acontece no "romance histórico", pelo menos no plano simbólico: apesar das dificuldades da escrita, João Valério chega muito rapidamente ao assunto.

Já vimos, ao analisar o capítulo VII, que a descrição do cemitério indígena, tentada ali por João Valério, segue-se a uma seqüência de fatos relacionados à morte e à doença, fatos que têm origem no estado de saúde precário de Adrião. Interpretamos a seqüência como a expressão do desejo de João Valério por um desenlace facilitador dos seus amores, isto é, a viuvez de Luísa. Embora a relação esteja aí ligeiramente velada, o caso é que "realidade" e "ficção" continuam a se cruzar, e João Valério está sempre preocupado com a verossimilhança. Por isso:

> [...] Dei pedaços de Adrião Teixeira ao pajé: o beiço caído, a perna claudicante, os olhos embaçados; para completá-lo, emprestei-lhe as orelhas de Pe. Atanásio. Fiz do morubixaba um bicho feroz, pintei-lhe o corpo e enfeitei-o. Mas aqui surgiu uma dúvida: fiquei sem saber se devia amarrar-lhe na cintura o enduape ou o canitar. Vacilei alguns minutos e afinal me resolvi a por-lhe o enduape na cabeça e o canitar entre parênteses. (cap. VII, p. 100)

Confirma-se, portanto, que o modelo do pajé é Adrião Teixeira, com seus traços de decadência física completados pelas orelhas do outro pai, o padre Atanásio. Em contraste, o morubixaba João Valério é um "bicho feroz", com o corpo pintado e enfeitado. Aqui, um equívoco humorístico deixa-nos também na dúvida: se João Valério não sabe a diferença entre enduape e canitar, Graciliano Ramos certamente sabia, e a confusão visa mostrar de modo engraçado a ignorância de João Valério. Mas será uma confusão apenas inocente? O enduape, enfeite da cintura e cobertura dos órgãos genitais, é posto na cabeça; e o canitar, penacho de plumas que coroa masculamente a cabeça, é deixado "entre parênteses".

Talvez não haja intenção consciente do autor com relação à simbologia sexual do "romance histórico", a não ser na medida em que ele se cruza obviamente com a história de adultério. No entanto, consciente ou não, podemos ler aí esta simbologia latente, inversão curiosa que desnuda o índio e deixa o canitar sem função.

Não sei, também, se terão sido empregados de forma consciente os símbolos que vou comentar a seguir. O primeiro deles é o naufrágio que afoga "um bando de marujos portugueses" e antecede a devoração, pelos índios, do bispo Sardinha. Os dois fatos são históricos, mas sua utilização no contexto de *Caetés* sugere-nos uma interpretação relacionada à situação familiar de João Valério.

A simbologia do naufrágio é conhecida: castigo por alguma transgressão praticada, o afundamento nas águas do mar é também lido muitas vezes como movimento de regresso às origens, *regressus ad uterum*, que pode, por outro lado, propiciar a ocasião de um renascimento. A transgressão freqüentemente é de ordem sexual, e o naufrágio é visto como uma punição por pensamentos (ou atos) julgados proibidos. Estamos aqui no limiar do conhecimento sexual da criança, sua entrada no complexo edipiano, e lidamos por conseqüência com um material de fato muito "arcaico" e sobretudo ambíguo. O castigo que é infligido à criança culpada (ou que se sente culpada) pode com facilidade, por projeção, ser revertido sobre o outro. De todo modo, neste delicado momento de entrada em uma vida nova, momento decisivo de passagem, apenas o sentimento da *catástrofe*, da grande reversão do mundo, é percebido com nitidez. Mas o objeto da catástrofe acontece ser, ora a criança (por culpa), ora os pais (por vingança e hostilidade).

João Valério decididamente projeta: afunda os marujos portugueses que chegam às suas praias selvagens. Apinha índios "em alvoroço no centro da ocara, aterrorizados, gritando por Tupã". Mas ao final, sempre realisticamente insatisfeito, não acha a cena "suficientemente desenvolvida":

> Com a pena irresoluta, muito tempo contemplei destroços flutuantes. Eu tinha confiado naquele naufrágio, idealizara uma grande naufrágio cheio de adjetivos enérgicos, e por fim me aparecia um pequenino naufrágio inexpressivo, um naufrágio reles. E curto: um navio que se afunda! Tolice. Onde vi eu em galeão? E quem me disse que era um galeão? Talvez fosse uma caravela. Ou um bergantim. Melhor teria feito se houvesse arrumado os caetés no interior do país e deixado a embarcação escangalhar-se como Deus quisesse. (p. 102)

O "princípio de realidade" continua a concorrer com o "princípio de prazer" — o "grande naufrágio" da imaginação transforma-se, aos olhos do adulto, em "pequenino naufrágio inexpressivo", reles. De fato, o contraste é entre a onipotência do desejo infantil, criadora de grandezas, e a resignada submissão às dimensões da realidade cotidiana. O Enjeitado onipotente que habita João Valério recua diante de seu apego à realidade.

Por que surge, então? Por que se aventura a escrever "um romance histórico sem saber história"? A resposta pode ser agora formulada da seguinte maneira: porque a narrativa "embaciada e amorfa" dos caetés visa a suprir, simbolica-

mente, algo que não pode — por reprimido — aparecer na outra novela, o romance *Caetés*. O que não pode surgir diretamente, o que precisa ser disfarçado sob as veste simbólicas dos selvagens nus (enduape na cabeça, canitar entre parênteses), é a força/fúria primária do desejo — e "primária", aí, no sentido freudiano da palavra. Matar Adrião e apossar-se diretamente de Luísa é o desejo "primário" de João Valério, desejo que no entanto precisa percorrer meandros caprichosos, longas digressões, parênteses inumeráveis, antes de realizar-se e findar-se com a morte de Adrião.

A morte de Adrião é "parricídio" e a união com Luísa é "incesto", conforme vimos com Lamberto Puccinelli. Mas tudo isso, que está tão oculto na narrativa morosa, aparece de forma menos disfarçada e mais direta no "romance histórico", cujo núcleo é o ato de antropofagia, a devoração do bispo D. Pero Sardinha.

A primeira referência ao episódio aparece no mesmo capítulo VII, logo após o naufrágio reles, e já aí é causa de um engraçado equívoco que, mais uma vez, mistura "ficção" e "realidade". João Valério diz a Pe. Atanásio (e não por acidente a Pe. Atanásio), que julga ter sido em Coruripe da Praia que mataram o bispo. O outro assusta-se:

> Padre Atanásio soltou a agulha, assombrado, e esbugalhou os olhos:
> — O bispo? que bispo?
> — O Sardinha, padre Atanásio. Aquele dos caetés, um sujeito célebre. O D. Pero. Vem nos livros.
> O diretor da *Semana* retomou a agulha, a linha e o botão:
> — Ah, sim! Pensei que fosse o D. Jonas. Ou o D. Santino. Que susto! O D. Pero... Nem me lembrava.

O susto de Pe. Atanásio, sua atualização da história passada, apesar de estarem ligados à personalidade confusa do personagem, que vive embrulhando os assuntos, têm todavia uma razão objetiva. Neste instante, é o próprio João Valério que atualiza, flutuando entre a fantasia e a vida cotidiana, entre bispo Sardinha e Adrião Teixeira. Na terceira e última vez em que João Valério aparece às voltas com a escrita do seu romance (capítulo XIII), Adrião está doente, João Valério vai visitá-lo e, como depois tem a tarde livre, resolve retomar o livro. O ponto agora é apanhar os náufragos e "preparar um banquete de carne humana". As dificuldades são as mesmas de antes, e as soluções aventadas também: como é "incapaz de saber o que se passa na alma de um antropófago", o escritor tem de

recorrer aos modelos existentes ao seu redor. Mas surge um problema culinário e João Valério dirige-se então a D. Maria José, querendo saber como se prepara uma buchada:

— Mas que interesse...
— É história comprida. Preciso saber como se cozinha um homem. Como é D. Maria?
— Um homem? Está aí! Foi o conhaque.
E voltou-me as costas.
— Espere lá, criatura. Quem lhe falou em homem? Um bode, é claro, um carneiro. Tira-se o couro do bicho, esquarteja-se. Até aí eu sei. Como é o resto?
[...]
— Muito obrigado, D. Maria José. Vou preparar o Sardinha pela sua receita e misturo tudo com pirão de farinha de mandioca. Fica uma porcaria.

De novo, está ele misturando o seu "romance histórico" com o cotidiano, a ponto de perturbar D. Maria José. Mas o relevante é a devoração dos portugueses, especialmente do bispo. O ritual antropofágico, freqüente em lendas e contos de fadas, tem aqui o valor simbólico da morte e da devoração do pai. D. Maria José passa a João Valério a receita da "refeição totêmica" — esta comemoração ritual da criação dos clãs e do estabelecimento do tabu do incesto.[25] Com este passo, encerra-se o "romance familiar" na versão primeira e mais simples do Enjeitado — as forças instintivas conseguiram abrir seu caminho para a simbolização —, de modo que a segunda versão mais "realista", do Bastardo, pode agora ocupar o seu espaço.

Antes de passarmos a ela, uma última observação: a circunstância de o naufrágio e a devoração do bispo Sardinha serem fatos históricos em nada altera, como é evidente, o valor simbólico do episódio. Pelo contrário, até o reforça, na medida em que o suposto acontecimento histórico torna-se um dos mitos de fundação do Brasil, explorado seja na história oficial, seja na literatura — como contemporaneamente a este romance fazia Oswald de Andrade. A história oficial e o "Manifesto Antropófago" elaboravam também, cada um à sua maneira, versões do "romance familiar" nacional.

Aliás, a consciência de Graciliano Ramos (falo agora do autor empírico de *Caetés*) sobre a utilização mítica da anedota pela história oficial é patente: sua ironia leva o episódio ao grotesco, desmoralizando-o. A dúvida — se cabe aqui expressar dúvida dessa natureza — é se ele teria (como tinha Mário de Andrade ao

25 Cf. FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

escrever "O peru de Natal") consciência das implicações psicológicas dos elementos postos em jogo. Talvez não tivesse. Em todo caso, uma espécie de intuição literária, uma consciência das simetrias simbólicas, guiava sua mão de forma segura. Antes de retomar pela terceira e última vez o "romance histórico" João Valério faz uma curiosa associação de idéias: primeiro, lembra-se de "Miranda Nazaré falando das barbas de Abraão"; depois, passa para José de Alencar, "que também foi um cidadão excessivamente barbado"; a seguir, passa para Iracema, e de Iracema para o seu romance, "que ia naufragando com os restos do bergantim de D. Pero". A cadeia associativa é muito clara: do patriarca bíblico para o patriarca literário, deste para a virgem Iracema, e dela para o bispo devorado. Do pai para a mulher, e da mulher para a morte do pai: o triângulo Adrião-Luísa-João Valério está aí deslocado e latente.

10» A aprendizagem do Bastardo

E por que João Valério escreve *Caetés*? Já esta pergunta é mais difícil porque, em parte, seus motivos coincidem com os do autor — e por que escreve um autor? Nenhuma pretensão de responder a esta complicadíssima pergunta. Podemos no máximo levantar algumas hipóteses e, sempre conformando-nos ao texto do romance e a algumas informações extratextuais, balizar a questão, cercá-la, esclarecê-la um pouco.

Tenho insistido em que os temas do casamento e da ascensão social combinam-se no romance e correm subterraneamente ao drama amoroso vivido por João Valério e Luísa. Estão, portanto, em segundo plano, exceto quando o narrador devaneia de modo direto com seu casamento com Luísa, e exceto também nos capítulos finais, quando um certo cinismo toma conta da narrativa. No mais, como vimos longamente nas primeiras partes deste trabalho, a paixão dos protagonistas centraliza e imanta as muitas digressões por outros temas.

O tema da ascensão social é posto sobretudo através de um pequeno grupo de personagens: Evaristo Barroca, por um lado; D. Engrácia, Marta Varejão e (como inocente demônio tentador) Isidoro Pinheiro, por outro lado. No centro, João Valério, órfão pobre e guarda-livros, invejoso do talento comercial de Adrião e da fortuna de D. Engrácia.

Através destes dois grupos, abrem-se também dois caminhos de ascensão social para o narrador. O primeiro deles é ser como Evaristo Barroca, o cavador, que vai furando, verrumando, até atingir altas posições políticas. Mas este caminho não

serve para João Valério, que embora admire à distância "o talento do Barroca", sente-se tolhido pela *consciência moral* que desaprova as manobras do advogado:

> — Eu conheci assim que ele me mostrou os artigos, acudi. Aquilo não mete prego sem estopa. Não lhe invejo o gosto. Tanta chaleirice, tanta baixeza, por uma cadeira na câmara de Alagoas. É um pulha. Antes ficasse aqui, explorando os matutos, que fazia melhor negócio. Um idiota.
> — Está enganado, retorquiu Isidoro. Entra deputado estadual e sai senador federal. Vai longe. Em três anos será para aí um figurão. Quem for vivo há de ver. Inteligência, e muita, é que ninguém lhe pode negar.

A fala de Isidoro Pinheiro repõe, sensatamente, a verdade, destruída pela indignação moral de João Valério. Isidoro, "que defende toda gente", funciona quase sempre como um maduro conselheiro do amigo mais jovem. Não serve entretanto de modelo, pois sua grande bondade e tolerância colocam-no muito mais próximos dos vencidos da vida (como o guarda-livros) do que dos vencedores. De todo modo, o caminho do carreirista clássico fica barrado para João Valério.

Resta, para consertar o "mundo muito mal arranjado", o outro caminho do casamento por interesse — esse, aconselhado insistentes vezes por Isidoro Pinheiro. Como Marta Varejão está ali mesmo — e mais que disponível, disposta — o guarda-livros fica tentado. Mas aí é a paixão por Luísa que atrapalha tudo. No começo, quando Luísa ainda não demonstrou seu amor por ele, o jovem guarda-livros ainda vacila:

> Do piano resvalei para Marta Varejão e para os quinhentos contos de D. Engrácia. Marta Varejão, muito bem. Não andava ora a mostrar os dentes, ora de carranca. Pois casava com ela e havia de ser feliz, em Andaraí, na Tijuca ou em outro bairro dos que vi nos livros. Uma bonita situação. E o amor de Luísa, se ela me tivesse amor, só me renderia desgostos, sobressaltos, remorsos, trezentos mil réis por mês e oito por cento nos lucros dos irmãos Teixeira.
> [...] Procurei alguma coisa que eu fosse. Não era nada, realmente, mas tinha boa figura e os caetés no segundo capítulo. E vinte e quatro anos, a escrituração mercantil, a amizade de Pe. Atanásio, vários elementos de êxito.

Mas logo que a situação com Luísa se define a seu favor, todos os sensatos argumentos desaparecem. Agora é Marta quem parece importuna e fora de propósito, enquanto Luísa sobe à altura das estrelas:

> [...] Toda a minha alma estava empregada em adorar Luísa. E Luísa havia subido tanto que muitas vezes me surpreendi a confundi-la com a estrela amável que avultara em cima do morro, na ante-véspera. Altair? Aldebarã? Não conheço as estrelas. Nem conheço as mulheres. Que será Luísa? que haverá nela? Não sei.

Emergindo "destas filosofias ordinárias", o narrador pede cerveja. No entanto, as filosofias ordinárias estão exatas. É com a mulher do patrão que João Valério inicia sua aprendizagem, não só amorosa, mas também prática. De certo modo, o Bastardo carreirista que ele tem dentro de si está impedindo de se desenvolver por causa da pesada sombra do Enjeitado: indignação moral e escrúpulos de consciência são um fardo duro de levar quando se é órfão, jovem, pobre e se tem a amizade do Pe. Atanásio.

Já vimos como o "romance histórico" dos índios é uma maneira de dar vazão aos instintos primitivos e infantis de violência. O lento romance amoroso com Luísa constitui outro tipo de aprendizagem, a entrada no mundo adulto das paixões carnais e das ainda mais difíceis complicações morais. A morte de Adrião coloca os dois amantes face a uma encruzilhada: continuarem romanticamente juntos, ou separarem-se, reconhecendo as dificuldades de um amor problemático e proibido, e renunciando a ele?

O fim do livro é verdadeiramente anticlimático. Isidoro Pinheiro insiste com João Valério em que ele deve casar-se com Luísa, mas o guarda-livros reluta: o caminho já fora todo percorrido e a graça da fantasia se esgotara. Édipo oblíquo, sem punição, o guarda-livros desliza para outros rumos. Ainda procura Luísa, mas esta, compreendendo talvez o que se passa, dispensa-o do compromisso. João Valério está livre, pode seguir em frente na direção de algo que não tem o brilho de Altair ou Aldebarã, mas que parece-lhe agora muito mais consistente:

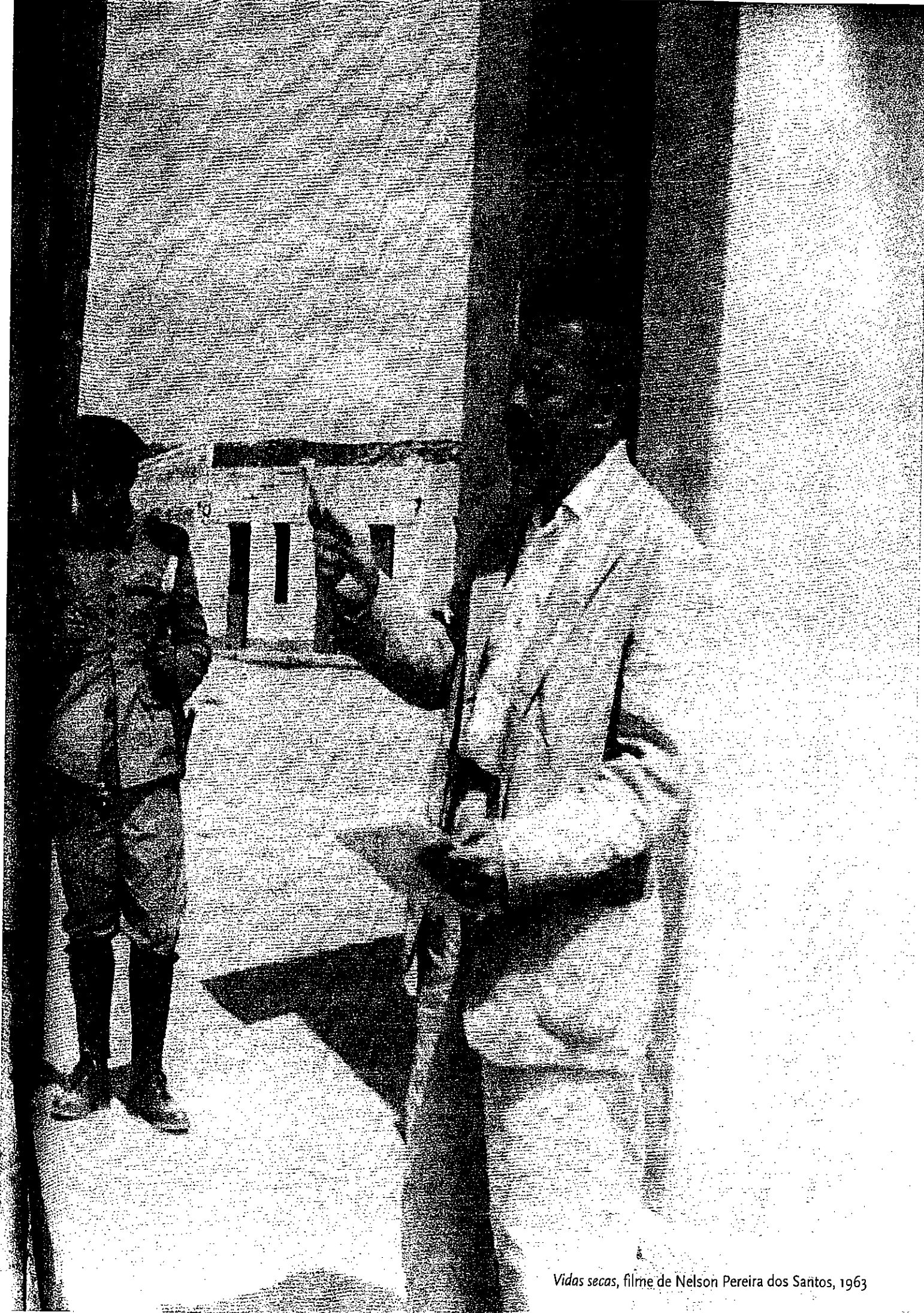
> Decorreram mais de três meses. Passei a sócio da casa, que Vitorino não pode dirigi-la só; Luísa é hoje comanditária; a razão social não foi alterada.
>
> Abandonei definitivamente os caetés: um negociante não se deve meter em coisas de arte. Às vezes desenterro-os da gaveta, revejo pedaços da ocara, a matança dos portugueses, o morubixaba de enduape (ou canitar) na cabeça, os destroços do galeão de D. Pero. Vem-me de longe em longe o desejo de retomar aquilo, mas contenho-me. E perco o hábito.

Por que escreve, então, o romance *Caetés*? Pela necessidade de retomar nele a história de sua aprendizagem, necessidade de refazer a própria vida em condições ideais, necessidade de — escrevendo a própria vida — ter o sentimento de estar corrigindo-a. Necessidade de mentir, pois, como dizia o Dr. Liberato a propósito de Nicolau Varejão: "De mentir, de matar, de beber água, de abraçar alguém, de roer as unhas, tudo é necessidade".

João Valério abandonou o despótico, onipotente e narcisista Enjeitado, e adotou a segunda versão do seu "romance familiar" — a versão do Bastardo, que justamente reconhece a força da necessidade:

> Gosto da Teixeira. Tem uma linda perna, uns lindos olhos, várias habilidades, e é alegre como um passarinho. No silêncio do meu quarto, penso às vezes que a vida com ela seria doce. E digo a mim mesmo que ainda podemos ter quatro filhos vermelhos, fortes e louros. Parece-me que vou casar com Teixeira.

Diz Lukács: "O romance é a forma da virilidade amadurecida; isso significa que o caráter fechado de seu mundo é, no plano objetivo, imperfeição, e no plano subjetivo do vivido, resignação".[26]

26 LUKÁCS, George. Op. cit., p. 71.

Vidas secas, filme de Nelson Pereira dos Santos, 1963

Vidas secas » Rubem Braga

Eu conheço o quarto onde Graciliano Ramos escreveu o romance *Vidas secas*, e sei mais ou menos a situação em que ele escreveu. Essa situação determinou a própria estrutura do romance. Tem, portanto, a sua importância para o público.

Quem pega no romance logo repara. Cada capítulo desse pequeno livro dispõe de uma certa autonomia, e é capaz de viver por si mesmo. Pode ser lido em separado. É um conto. Esses contos se juntam e fazem um romance. Graciliano não fez assim por recreação literária. Fez por necessidade financeira. Ia escrevendo e ia vendendo o romance a prestação. Vendeu vários contos. Alguns capítulos ele fez de maneira a poder rachar no meio. Foi colocando aquilo a varejo, em nosso pobre mercado literário. Depois vendeu tudo por atacado, com o nome do romance.

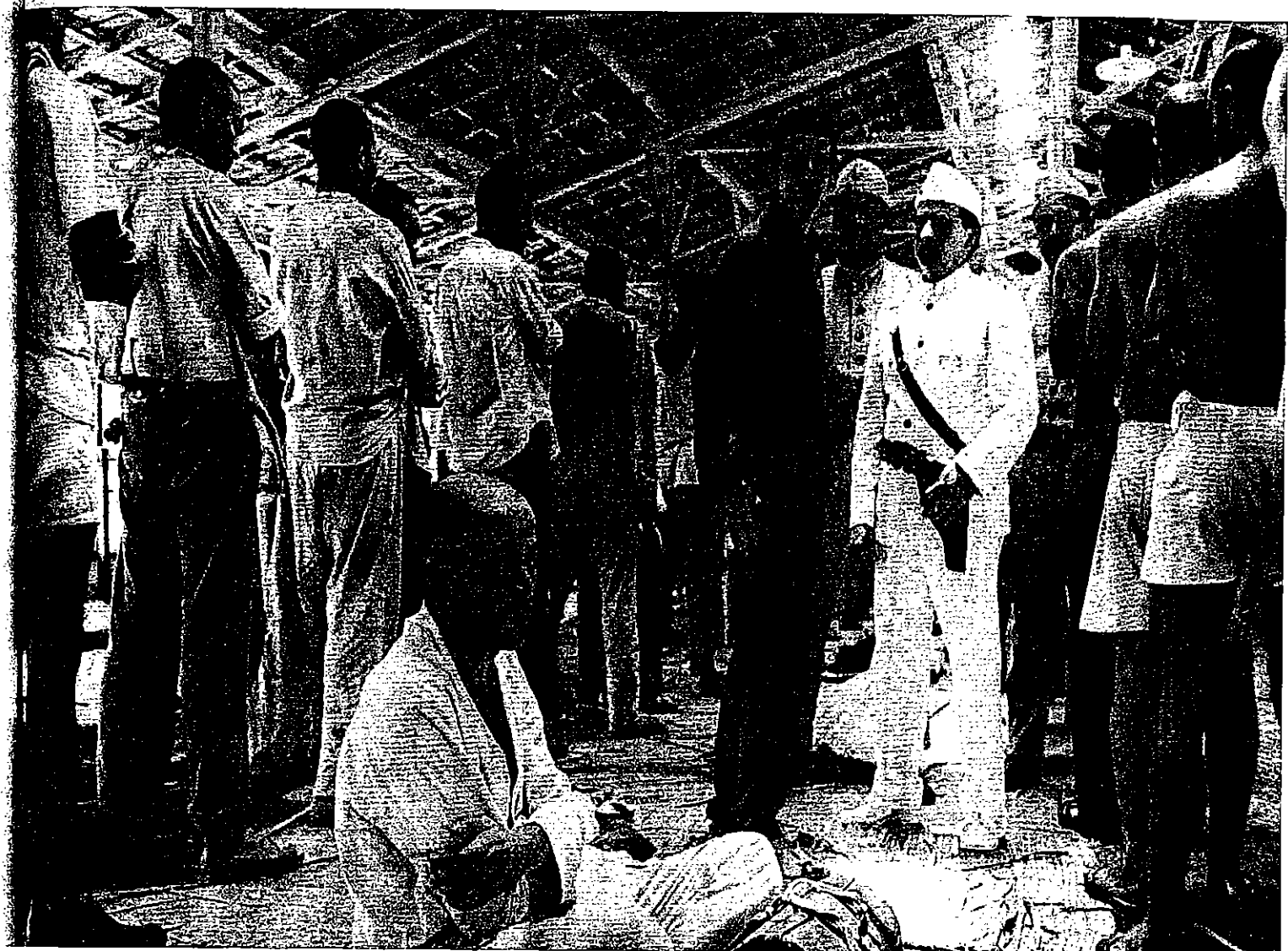
Quase tão pobre como o Fabiano, o autor fez assim uma nova técnica de romance no Brasil. O romance desmontável.

Mas isso é o que tem menos importância. Importante é o fundo desse romance, o seu grande valor, o seu grande equilíbrio. Conta-se a história interna e a história externa de um homem e a sua pequena família. E a paisagem? E a sociedade? Para ver essas coisas o autor não precisa sair de dentro da pequena família. Começa que a paisagem, para um sertanejo como esse Fabiano, não tem apenas uma influência transcendental ou um sentido decorativo. Tem uma importância imediata. A paisagem é uma questão de vida ou de morte. O inverno e a seca. Para o sr. Rubem Braga, de Cachoeiro de Itapermirim, a paisagem é um quadro, e fornece apenas indicações miúdas. A influência da terra sobre ele é fraca, distante, lenta. Para Fabiano a paisagem dá ordens. Ele depende estritamente dela.

Quanto à sociedade, ela está contada dentro do próprio Fabiano. E vista, naturalmente, do ponto de vista dele. Um patrão que rouba nas contas e dá ordens berrando. E o governo, representado por um fiscal da Prefeitura, que dá multas, e por um soldado amarelo que pisa, com sua botina reiúna, na alpercata de Fabiano e o bota na cadeia. Um patrão, um soldado, um fiscal. E pessoas da cidade, que sabem falar coisas que ele não entende. E, no mesmo plano dele, outros matutos com os quais ele também não se entende. Se Fabiano fosse um operário ou mesmo trabalhasse numa plantação de café ou de cacau, ele se sentiria numa classe, com irmãos de classe. É um vaqueiro, que trabalha sozinho, isolado. Tão sozinho com sua pequena família que quase não sabe falar. Porque Fabiano não sabe falar. Fabiano também não sabe pensar. É um primitivo. A façanha do livro está nesse retrato interior de um primitivo. Como pensa esse homem que não sabe pensar! Sente as coisas de um modo grosso e ao mesmo

tempo agudo, sente que é preciso pensar, entender as coisas. E pensa com esforço, penosamente, sentindo raiva dessa necessidade de pensar. Tem raiva do filho que começa a fazer perguntas, começa a pensar e a querer obrigar o pai a pensar. Uma grande qualidade que o autor afirma nesse livro é a economia literária. Economia rigorosa e honesta. Escreve bem, mas não escreve um só momento pelo prazer de escrever bem. Um estilo, quase se pode dizer, funcional. Se ele evita qualquer frase que só possa valer como frase, evita também qualquer detalhe desnecessário. Não se escraviza, assim, nem ao seu instrumento de trabalho nem à matéria em que trabalha. Não faz inventários de fatos miudinhos e realistas para mostrar força de observação ou capacidade de detalhar. Pinta o que quer com os traços essenciais, empregando apenas outros traços suficientes para que o desenho não fique um esquema nem uma planta, mas um verdadeiro desenho. A ação de seu livro está tão bem, tão cômoda no seu estilo como Fabiano dentro de sua roupa de couro, ou um mecânico dentro de um macacão. Note-se que tanto uma roupa de vaqueiro como um macacão são roupas estéticas. O estilo de Graciliano é, antes de tudo, eficiente. E com esse estilo ele conta sobre Fabiano, a mulher, os filhos, a cachorra e a vida, coisas certas, profundas e belas.

Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 14.8.1938. Recorte do IEB-USP.

[à direita] *Memórias do cárcere*, Nelson Pereira dos Santos, 1984

[Discurso de um ausente] » Rubem Braga

Meus Senhores:

Não se pode levar muito a sério esse velho Graciliano, nem devemos lhe fazer muita festinha porque ele amanhã vai dizer que lhe demos uma comida "ruim como a peste" e lhe fizemos discursos "horríveis, não é, sem sintaxe nenhuma". Também eu não sei quem teve essa idéia de trazer para um lugar decente, com discurso bonito de poeta transcendental, um cambembe tão desgraçado das Alagoas.

Graciliano! Eu gostaria de lhe oferecer hoje um almoço daqueles da pensão de Correia Dutra, e era capaz de mandar buscar no botequim da esquina de Bento Lisboa duas cervejas hamburguesas. Você podia encher bem o prato fazendo um monte de arroz, feijão, farinha e carne. Ali nos sentaríamos com nossas famílias e mais a velha viúva que ia jogar trinta mil réis na roleta no número da catacumba do Tinoco; o tira da Ordem Social que ficava desesperado quando você dizia que Victor Hugo é uma besta; o rapazinho que queria ser poeta e o velho surdo; o sub-oficial palrador, o Vanderlino com sua cara de jaca e personagem de Dostoiévski; e também, para dar à nossa mesa a inquietação dos pecados, o vulto suave de D. Ester, tão desonesta e tão boazinha, que a tuberculose levou. Ah, naquele tempo você se chamava Brasiliano porque a dona da pensão achava que, cobrando seiscentos mil réis por quatro pessoas amontoadas num quarto, não tinha obrigação de aprender seu nome direito. Você se chamava Brasiliano! Seus cabelos, que haviam raspado na ilha, ainda não tinham crescido bem. Saíra há pouco da cadeia e já havia escrito *Angústia*. Toda manhã, bem cedo, abria o pequeno armário de pinho do seu quarto de pensão, tirava lá do fundo a garrafinha de cachaça, tomava um gole em jejum e se sentava na mesa. A paisagem era um longo telhado sujo onde os gatos do Catete se amavam sem vergonha e um pátio de garage onde os motores dos caminhões sempre custavam a pegar. E ali, caneta na mão, fumando cigarro Selma, ia contando devagar, num papel vagabundo, as pobres aventuras da cachorra Baleia. Queria fazer um romance, mas a conta da pensão não podia esperar um romance. Por isso cada capítulo ficou sendo um conto que era vendido logo para um jornal do Rio e outro da Argentina, único meio de aplacar a fome de dinheiro semanal de D. Judite. E enquanto armava, peça por peça, seu romance desmontável, você ia fazendo um ou outro artigo ruim. Ah, Brasiliano, ganhava-se pouco, mas era divertido. Nas noites de verão a gente podia apagar a luz do banheiro e ficar espiando a janela da

vizinha até que ela viesse tirar a roupa, mostrando um belo corpo moreno completamente nu. Como era bonita a nossa vizinha, Brasiliano! Você vivia zombando de mim e de Vanderlino porque nós gostávamos de espiar, mas uma noite te pegamos lá no escuro, de tocaia. Corremos para a outra janela. E sabemos que você cuspiu de nojo e disse a palavra "peste" quando no lugar da bela moça morena quem se mostrou nua foi a caftina gorda de carnes brancas e bambas.

Graciliano Ramos — Hoje, que você completa 50 anos de vida literária e ganha um banquete cobrado a mil-réis por ano, eu achei que devia falar.

Ninguém me pediu que fizesse isso, eu estou falando por conta própria. Mas não é apenas como meu amigo de pensão do Catete nem como seu colega de ofício e parceiro de conversa-mole na livraria José Olympio. Que a minha voz, nessa festa de hoje, seja uma voz de companheiro. Vamos ser mais exatos e pronunciar a palavra horrível, a palavra de mau gosto, a palavra quase proibida em reuniões amenas: companheiro de *política*. Peço que ninguém saia da mesa ou finja não estar escutando; ninguém tenha medo, que não falarei de mais. Mas alguma coisa é preciso dizer. É preciso dizer que um dia de festa de Graciliano Ramos é um dia de festa para toda uma grande turma de pessoas do Brasil que perante ele não são apenas leitores e admiradores, são companheiros também. Dessas pessoas umas estão aqui dentro e milhares e milhares de outras andam por aí pelo Brasil afora. Devemos confessar que não é uma gente muito distinta nem bem educada. É gente que vive brigando e fazendo bobagem e às vezes vai até parar na cadeia. Não, Graciliano, você sabe que eu não vejo essa nossa turma como um bando de anjos. Se fosse possível reunir todos eles aí fora na praça do Lido para cantar em coro em seu louvor é mais que provável que a festa acabasse em discussão e pancadaria. Nosso Reino não é o do Céu, e às vezes se parece um pouco de mais com o Inferno. Com seu pessimismo desgraçado, pessimismo de velhote ingênuo, você chega a dizer que essa nossa gente é a pior que há. Não é verdade. Não somos piores que os outros. Se os nossos defeitos aparecem mais é porque somos exigentes conosco mesmos e de vez em quando somos submetidos a provas que os outros não conhecem. Eu por mim nunca me espantei demasiado com os espetáculos a que tenho assistido em nosso meio — com as transigências, as fraquezas, a intolerância, a confusão, a safadeza, a presunção, a má fé, e tudo o mais. Somos homens, lidamos com homens, e jamais devemos esperar grande coisa. É difícil, à primeira vista, distinguir D. Quixote de Gil Blas, e todos os dois são igualmente perigosos e úteis, e marcham no mesmo trote

pelas estradas poeirentas de nossas aventuras. O que me espanta, Graciliano, nessas campanhas atrapalhadas, não é que tantos fraquejem, é que tantos agüentem a mão e, entre esses, alguns agüentem até onde agüentaram e estão sempre agüentando.

O que me espanta não é a traição que dá na vista, não é a tolice que brilha em público: é a decência que se mantém, é a dignidade que se preserva, é a honradez que se resguarda, é o sacrifício obscuro e quotidiano que se continua. Eu lhe digo, porque tenho vivido em muitos cantos do Brasil e mexido com muita gente — eu posso lhe dizer que, entre milhares de homens tão diferentes de caráter e mesmo de idéias, sempre se tem conservado, através de todas as tribulações e contingências, um patrimônio comum. E você, Graciliano Ramos, faz parte deste nosso patrimônio.

O que senti vontade de lhe dizer hoje, e fica dito agora, é o seguinte: que, tanto quanto eu, há milhares de pessoas no Brasil que não estão presentes ao banquete mas que desejam que você fique sabendo que estão ao seu lado. Conte conosco, não apenas na hora de comer e de beber, como também na hora de ter ódio de Julião Tavares, de lutar contra Julião Tavares — e de matar Julião Tavares.

SCHMIDT, Augusto Frederico (Org.). *Homenagem a Graciliano Ramos.* Rio de Janeiro: Alba, 1943, p. 118-24. Esta obra rara contém discursos de homenagem aos cinqüenta anos de GR, ocasião em que também recebe o prêmio da Sociedade *Felipe de Oliveira* pelo conjunto da obra, num jantar, a que comparecem numerosos intelectuais e artistas. Rubem Braga não comparece, mas envia por escrito o discurso aqui reproduzido.

Graciliano Ramos » Roger Bastide

Permitam-me aproveitar a reedição, pela José Olympio, no Rio de Janeiro, das obras completas de Graciliano Ramos, precedidas por uma notável introdução de Antonio Candido para voltar à obra deste escritor, cuja importância havíamos apenas apontado rapidamente em crônicas anteriores.

Graciliano Ramos nasceu na região do Brasil que os geógrafos chamam de "polígono da seca" e teve uma infância isolada, fechado em si mesmo, num mundo hostil, mundo do sol assassino, mas também mundo de homens fortes e rústicos; contou sua infância dolorosa numa autobiografia um pouco romanceada que foi traduzida em francês, pela Gallimard (coleção "Croix du Sud") e que pode se resumir numa palavra: o aprendizado da injustiça. Foi para lutar contra isso que se tornou escritor.

Seu primeiro trabalho, *Caetés*, é curiosíssimo. O herói do livro escreve um romance sobre os índios da tribo caetés e vive tão bem na intimidade de seus personagens que a todo momento os mescla à sua própria existência de homem do século xx, o que nos revela, de certa forma, dois romances superpostos: um romance naturalista que descreve os aspectos mais cotidianos da vida interiorana, que analisa minuciosamente, mas com grande secura de estilo, o comportamento de gente simples; e um romance psicológico, o do herói, que vê as pessoas que o rodeiam através de uma espécie de "inconsciente selvagem", ou se preferirmos, de sensibilidade indígena. Embora Antonio Candido considere *Caetés* um exercício de técnica literária, confesso que gosto muito deste primeiro romance, que, mesmo imperfeito, constitui uma obra única na literatura brasileira por causa desta união de dois romances em um.

O segundo trabalho de Graciliano Ramos, *São Bernardo*, é, ao contrário do primeiro, um romance clássico, que poderia ser comparado a certos romances de Balzac ou a certos romances ingleses como os de Galsworthy. É a história de um homem ligado à sua propriedade, capaz de tudo por ela; ele se casa e considera sua mulher exatamente como antes considerava seus campos, não como uma companheira, mas como um objeto que lhe pertence, que é sua "propriedade" da mesma forma que sua fazenda. Daí um ciúme sem razão nem causa, mas que, devastador, o destrói lentamente e termina por coagi-la à morte. Em suma, é o encontro do eu e do "outro" que serve de fundo a *São Bernardo* e veremos que o problema do outro constitui o nó em torno do qual se articula todo o pensamento de Graciliano Ramos.

Angústia constitui a transição entre o período romanesco e o período autobiográfico. É, na verdade, um vasto monólogo interior e este monólogo interior é, no fundo, sob forma romanceada, um mergulho do autor na sua própria vida, na sua infância oprimida, nas suas experiências políticas, na sua busca de uma impossível comunhão com os outros. Embora Graciliano Ramos certamente não tenha pretendido escrever um romance freudiano, encontramos em *Angústia* uma extraordinária análise da frustração sexual, passando à neurose (Luís da Silva passa o tempo todo lavando suas mãos como se quisesse tirar a marca do pecado) e depois ao crime. Crime que não é uma fuga, mas uma realização: um esforço para se reabilitar aos seus próprios olhos, para se liberar da angústia do homem frustrado. Embora nunca seja dito que esta angústia é de origem sexual, esta origem aparece ao leitor pela utilização de símbolos fálicos que acompanham o herói ao longo da vida: a cobra quando era criança, os canos do fogão de seu quarto de homem solitário, e, finalmente, a corda que será utilizada para o crime. Estes três objetos revestem-se em *Angústia* de um caráter alucinatório que certamente faz deste livro a obra-prima de nosso escritor.

Graciliano Ramos sai esgotado deste romance. Descobriu-se a si mesmo e tem medo. Primeiro quer fugir deste encontro com seu eu, voltando ao romance naturalista, à psicologia do comportamento, em lugar do monólogo interior que lhe revela, à sua própria revelia, seu ser verdadeiro, à descrição da natureza, para se afastar mais da tentação de se descobrir e escreve então *Vidas secas*, coletânea de contos sobre o drama da seca. É sabido que, mais ou menos a cada dez anos, secas terríveis devastam o sertão do nordeste brasileiro; os pontos de água secam, o pasto morre, as árvores transformam-se em esqueletos, a terra se greta; o gado agoniza e o homem é obrigado a fugir para o litoral, esperando que as próximas chuvas façam reverdecer o deserto. *Vidas secas* conta a vida desses errantes escapando da morte sob um céu implacável, numa paisagem de cactos espinhosos. Mas é em vão que Graciliano Ramos sai do seu eu, são ainda seres "frustrados" que encontra e pouco importa que a frustração seja aqui de origem externa, um efeito do clima e não mais um fracasso psicológico, pois de qualquer forma não se sai do fracasso.

O melhor ainda é, portanto, ter a coragem de se encarar com lucidez e Graciliano Ramos escreve então sucessivamente, antes de morrer, dois fragmentos de sua autobiografia, *Infância* e *Memórias do cárcere*. *Infância* é o encontro com a injustiça, são as surras de cinta que marcam seu corpo quando nada tinha feito

de errado. *Memórias do cárcere* é a condenação por adesão ao comunismo, embora sua entrada no partido representasse, de sua parte, a tentativa de comunhão com seus irmãos miseráveis. Mas, por um trágico paradoxo, nele o comunismo se alia, como bem viu Antonio Candido, ao desprezo pela humanidade e, neste sentido, não se pode deixar de pensar na frase dos *Irmãos Karamazoff*: "Nunca pude entender como o amor do próximo é possível. É exatamente o próximo, acho, que não se pode amar... É preciso que um homem fique escondido para que se possa amá-lo; basta que mostre o rosto e o amor desaparece." Em frente dos outros homens que, no barco, com ele, acorrentados no mesmo porão sujo, vão para a prisão, Graciliano "enrijece seu corpo, não comendo nem eliminando nenhum alimento... Resiste tenazmente ao meio, nega suas leis e encontra um equilíbrio precário, mas decisivo, nas folhinhas de papel em que, escrevendo, afirma sua autonomia espiritual".

Assim, é num fracasso que se encerra a carreira literária deste grande escritor, fracasso da comunhão com o outro. Mas este fracasso é também o signo de uma vitória, pois, com todo o sofrimento, escreveu uma das obras mais notáveis da literatura brasileira contemporânea. Das mais notáveis e também das mais originais pelo seu estilo. A frase brasileira permaneceu uma frase latina, que, conseqüentemente, tende para o período oratório, para a frase harmoniosa, é verdade, mas cheia de proposições ou subjuntivas. Ruy Barbosa é o mestre deste estilo, que lembra um pouco Bossuet; mas em formas mais ou menos análogas, é encontrado ao longo da literatura brasileira, do romantismo ao romance naturalista. Graciliano Ramos pertence, ao contrário, à família de la Bruyère ou de Voltaire; sua frases são curtas, secas e cortantes. Secas como o solo calcinado do sertão em que nasceu e cortantes como estas plantas com espinhos que crescem neste deserto de cascalho e terra queimada. Economiza palavras como na prisão economizava alimentos e excrementos. Despoja seu estilo de todos os elementos acessórios, que agradam a tantos compatriotas seus: a acumulação de adjetivos saborosos, o jogo de imagens brilhantes, para levá-lo ao essencial, e por isso certamente ocupa um lugar à parte no mundo da criação, sem ter, ao que parece, até agora, encontrado imitadores ou discípulos. Mas nosso Léautaud certamente teria gostado dele...[1]

Fevereiro de 1958
[Trad. Glória Carneiro do Amaral]

1 Roger Bastide foi responsável pela seção "Lettres brésiliennes" da revista *Mercure de France* de 1948 a 1965. Nesta crônica sobre Graciliano, nota-se um procedimento adotado em quase todos os artigos de estabelecer paralelos com a literatura francesa para facilitar a compreensão de um público francês pouco conhecedor da nossa literatura. E para nosso público brasileiro uma pequena nota. Paul Léautaud (1872-1956), mencionado no fim do texto, também colaborou como crítico teatral para o *Mercure de France*. Escreveu um longo diário, praticamente durante toda a sua vida, de publicação em grande parte póstuma. Talvez essa obra autobiográfica tenha motivado a observação de Bastide de que certamente teria apreciado os romances de Graciliano Ramos.

O mundo trágico de Graciliano Ramos » Roger Bastide

Quando os escritos de Graciliano Ramos apareceram, de *Caetés* às *Histórias incompletas*, pôde a crítica seguir a evolução do autor, sua progressiva conquista de um estilo original e seu aperfeiçoamento. Agora, a livraria José Olympio publica, a um tempo, os cinco volumes que, com *Infância*, constituem a obra completa de Graciliano. Assim, torna-se mais fácil, graças a esta feliz publicação, perceber através de sua evolução as constantes de tal obra e as linhas mestras de seu pensamento.

A vida é decomposição. Destruição das células, criação de toxinas, que atacam o organismo, batalha de micróbios, agitação de animais unicelulares que comem o homem por dentro, que começam o assalto do cadáver que seremos, que já somos parcialmente: a lenta decomposição de nosso corpo constitui nossa mais intensa vida e nós jamais estamos mais vivos do que quando a febre nos devora.

Os heróis de Graciliano Ramos são seres que se comem a eles mesmos, que se devoram por dentro; não têm outro objetivo que não o se destruirem lentamente, completamente, e de continuar, num clima de febre, de suor quente, de tremor de músculos, a lenta desorganização de sua própria vida. Paulo Honório não vive enquanto constrói sua existência, enquanto realiza seu sonho de proprietário de fazenda, ele age simplesmente e mata; mas, quando chega ao auge de sua ação, vai procurar numa mulher o veneno que o atacará, que dissolverá suas forças, que minará — não de fora, como mulher, mas de dentro, como imagem, como representação de seu espírito, a sanidade de seus músculos de caboclo, o vigor de suas vísceras e lhe dará essa volúpia de morte, confundida com a vida em febre. O papel de Marina em *Angústia* não é diferente: é o vírus, que será cultivado numa proveta, é o caldo de bacilos que, injetado nas veias de um ser, proliferará numa vegetação venenosa. Apesar de Luís matar Julião Tavares, não é a este quem ele mata na bruma e na noite; é contra ele mesmo, Luís, que se levanta, é em torno de sua própria garganta que aperta suas mãos frias e úmidas, é à sua própria morte que ele assiste. Não é impunemente que alguns dos melhores contos de Graciliano Ramos se passam em hospitais ou em prisões, que recendem a sangue, a pus, a transpiração da febre, a cheiro de remédios: nele, a vida é sempre decomposição, uma volta à podridão. Mesmo em *Vidas secas*, que se passa no sertão da seca, onde a vegetação não apodrece, mas seca, queima e se calcina — a agonia de um cão, os espasmos de um animal que se derreia, ou a febre do álcool, a decomposição dos pensamentos na embriaguez, introduzem essa atmosfera de desagregação orgânica ou mental.

Como um corpo, pedaço por pedaço, tomba em retalhos sangrentos, assim a vida psíquica — sob a ação desses venenos voluntariamente secretos — se destaca em pedaços psíquicos. A composição dos romances de Graciliano Ramos se apresenta assim com toda a sua originalidade: é uma composição por decomposição. As recordações da infância, pequeninos fragmentos do mundo exterior (como o vastíssimo oceano, que apenas será visto através de uma vigia de navio, ou como o vasto mundo, percebido de momento a momento, através de pálpebras pesadas de febre, dificilmente soerguidas, por um olho embaçado, já descolorido pela asa da morte) associações mecânicas de idéias, repetições de palavras, um-dois, 16.384, sim ou não, são algumas das etapas pelas quais a alma se esfarela, se destrói. Planta que se consome por si mesma, que se digere célula por célula. Cumpre aos heróis essa longa agonia noturna para que do todo organizado, desse conjunto bem integrado, que constitui o ser vivo, arrancadas pelo escachoar da febre, pelas ondas da morte, se destaquem ilhotas do passado, grupos de imagens antigas, recordações que, tendo cortado as amarras, sobem, flutuam um momento no espírito antes de desaparecer. *São Bernardo* segue ainda a ordem cronológica, como se a doença atacasse por ordem sucessiva as camadas estratificadas do ser, começando pelas mais antigas para ir pouco a pouco rumo às novas; mas *Angústia* vê o corpo espiritual atacado de todos os lados a um tempo, por toda parte sangue e pus, decompondo-se a nossos olhos, sem atenção à cronologia, mas seguindo a marcha da doença generalizada: a alma salta em pedaços de passado, em pedaços do presente, ambos inextricavelmente unidos.

São seres simples os que nos apresenta o autor: caboclos, pequenos funcionários públicos, contadores de lojas, emperrados em seus hábitos, vivendo somente uma vida convencional, ritmada pelos horários das repartições, pelos trabalhos do campo. Uma vida que não é vida. Para que esses autômatos vivam de verdade, precisam da ação corrosiva do veneno agindo no interior do organismo, destacando do passado os fragmentos de memória que podem então voltar à consciência, decompondo os hábitos, acelerando o pulso, fazendo o coração bater. E não é obrigatoriamente uma mulher que precipita o processo de decomposição; pode ser uma imagem qualquer, a "cama real, de couro e sucupira" para Sinha[1] Vitória, o soldado louro para o marido desta, o perigo comunista para Dona Júlia. A partir desse momento, os autômatos estão promovidos à dignidade da vida verdadeira, pois, a partir desse momento, há uma imagem que os devora como um cancro, que os come de dentro, célula por célula.

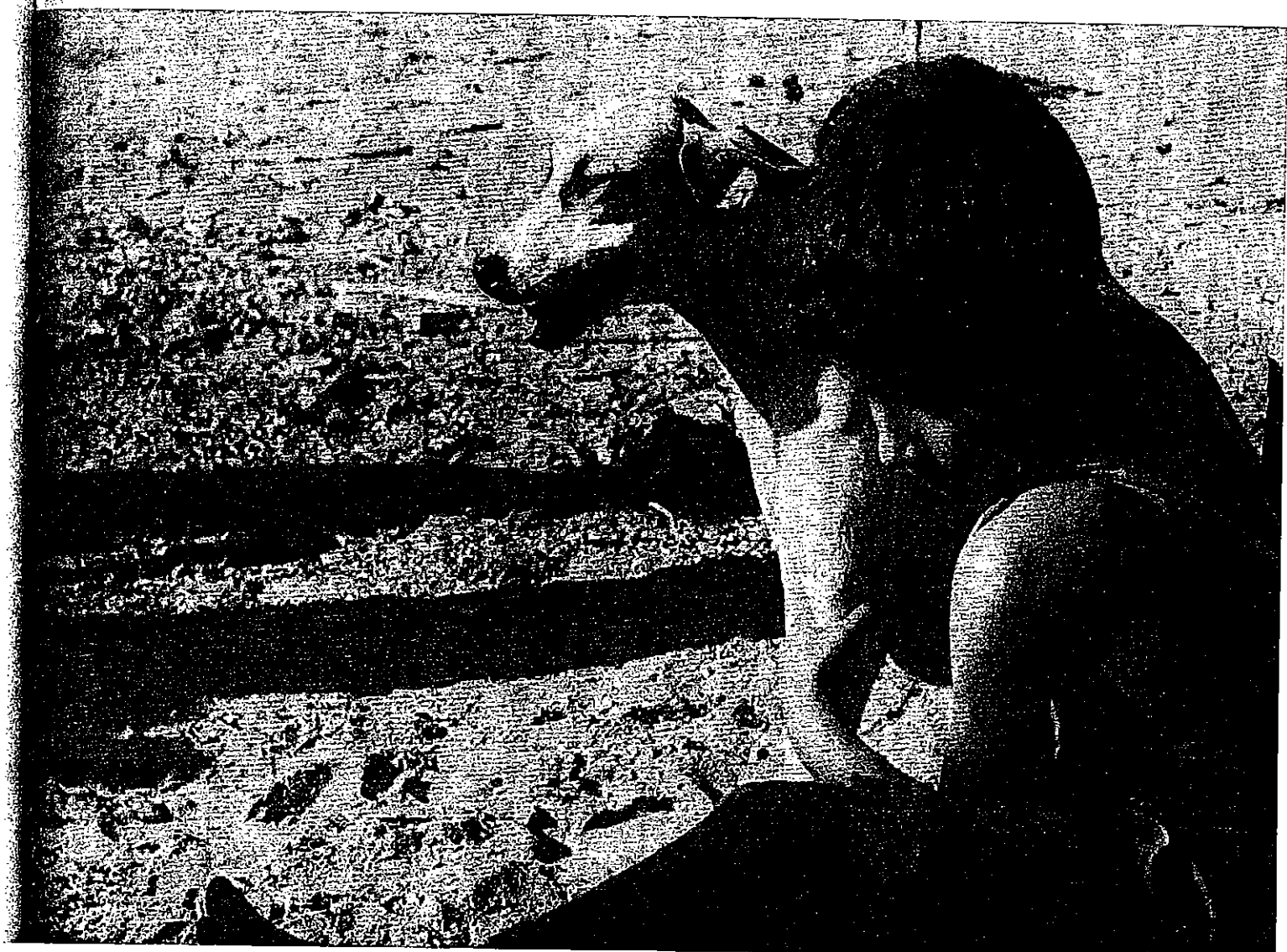
1 Cf. "Rente ao chão do texto" neste dossiê.

Mas, entenda-se, esta vida nova, esta vida interior se apresenta com estranhos aspectos, alucinatória, de pesadelo sustado. *Insônia* — é o título de um dos contos de Graciliano. De fato, o clima de seus livros é sempre um clima noturno, em que um doente febril nutre sua febre com seu próprio eu. Notou-se a pouca importância das paisagens nele; mas essa falta de descrição não ocorre apenas porque muitas das cenas se passam em repartições fechadas, em quartos escuros ou à noite; mesmo quando a cena se desenrola fora e em pleno dia, há, entre o indivíduo e os objetos que o circundam, como que uma noite opaca. O mundo exterior não entra pelos olhos, em geral, mas pelos ruídos que, nessa obscuridade, assumem uma sonoridade esquisita, um caráter alucinatório, destacando-se do conjunto real para se tornarem coisas autônomas, ferimentos, facas que entram na carne, pinças que apertam o crânio, instrumentos dessa cirurgia que Graciliano Ramos tão bem maneja. São cigarras que estridulam no sertão, é o tic-tac enervante do despertador, são os sinos, são os ruídos que vêm do outro lado da parede, modificando-se ao atravessar o muro, água da torneira, gemidos de amor. E esses ruídos tornam-se batimentos de pulso, uma reminiscência da infância perdida, qualquer coisa de interior e de doloroso, eles entram na decomposição do herói. As coisas vistas por certo existem também, mas a visão se faz primeiro do pormenor ao todo; ela se compõe por pedaços, é sempre analítica. Marina aparece, primeiro os pés, depois as pernas, depois o corpo; o rosto não é senão certo número de traços, a boca pintada, os cílios depilados, tudo mais fica na sombra. O processo vale também para a natureza. A fazenda de *São Bernardo* é uma cerca, é um campo de algodão, é... Ela se constrói pouco a pouco diante de nossos olhos, antes da visão de conjunto, que somente virá muito mais tarde, quando para ela começará também a decomposição e a agonia. Ou então ainda, os objetos exteriores só vivem muito tempo depois, como recordações; só tocam os heróis quando estes desaparecem, o papagaio comido, a árvore donde pende Julião Tavares. É preciso que se destaquem do presente para revestir uma forma estética, como esses pedaços de madeira, esses destroços de civilização, que o mar carreia para as praias e que de suas aventuras marinhas guardaram espirais de algas, brilhos de sal exposto ao sol. É que a visão é epidérmica, faz-se à superfície do corpo, no limite do olhar; para entrar no mundo de Graciliano Ramos, cumpre que ela se torne organismo; que entre, como elemento constituinte, na decomposição celular; que seja "sentida" e não "percebida"; que seja como a carne dolorosa; a natureza está no músculo que não se

pode tocar, no arranhão da mão, no ventre que dói; é um estigma sob a epiderme, não é uma imagem objetiva, flutuando entre o ser e o mundo, como um simples reflexo deste último. Somente quando o mundo exterior se planta, como um punhal no corpo, e se torna sangue e pus é que ela também começa a existir realmente.

Assim, Graciliano Ramos conseguiu criar um mundo bem dele, o que o torna um dos maiores romancistas atuais da língua portuguesa e que, para se exprimir, soube encontrar uma linguagem densa, sugestiva, colada ao pensamento, sempre admirável. Sem tecido adiposo ou molho pardo, sem azeite de dendê nem leite de coco, sem pimenta da costa, como os escritores da cana de açúcar — mas farinha granulosa, carne seca ao sol, água rara, água preciosa, que conserva o gosto da terra queimada.

O Estado de São Paulo, São Paulo, 30.3.1947.

[à direita] *Vidas secas*, filme de Nelson Pereira dos Santos, 1963

Amigo Graciliano » Otto Maria Carpeaux

Destruíram tudo, igrejas, chafarizes, enseadas, a própria Natureza. Também destruíram a Livraria José Olympio. Sei que será reconstruída. Mas já não será a mesma, essa loja pequena, escura e quente como o diabo. Foi ali que tive a sorte, por volta de 1941 ou 1942, de entrar em contato com os representantes de um período esplêndido, talvez o ponto mais alto em toda a história da literatura brasileira.

Quase todos eles, conheci-os ali. Mas nem todos eles costumavam freqüentar com pontualidade a livraria. Quase nunca: Otávio de Faria, descansando, durante o dia, do trabalho noturno; Augusto Meyer, marcando encontros no Instituto Nacional do Livro, ou antes desencontros; e Cecília Meireles, da qual só muito mais tarde ousei aproximar-me. Não tão raros os caríssimos Lúcia Miguel Pereira e Otávio Tarquínio de Sousa, mas conheci-os ali. Raros, porém, o querido Manuel Bandeira, que hoje está tão perto de mim e então me parecia olímpico, e Carlos Drummond de Andrade, trabalhando até altas horas no gabinete do Ministro Capanema. Raro também Jorge de Lima, que recebeu no seu consultório de médico, entre quadros e peças de cerâmica, dando injeções e falando de anjos surrealistas. E Guimarães Rosa ainda não tinha chegado da Europa.

Os *habitués* da livraria eram José Lins do Rego, preocupado com a saúde e o futebol; Murilo Mendes, que durante certo tempo, no início, me evitou porque um inimigo comum lhe tinha dito que eu não queria saber de música; Aurélio Buarque de Holanda, ainda com cabeleira e sem dicionário; Vinícius de Morais, perseguido pela censura estado-novista; Adonias Filho, o único baiano que fala pausadamente, e Brito Broca, falando pela palma da mão em cima da boca; Amando Fontes e Cyro dos Anjos; Astrojildo Pereira, o mais cordial dos revolucionários; Órris Soares, evocando a memória de Augusto dos Anjos; Gastão Cruls e Santa Rosa; e Marques Rebelo, zombando de todos nós. Quantos amigos! Quantos nomes! Mas não são os nomes, por melhores que sejam, que fazem uma literatura, nem suas obras. A literatura brasileira daqueles dias foi grande porque já constituindo uma força na vida da nação, justamente aquilo que ela hoje deixou de ser. A personificação dessa força viva era o homem sentado num banco como de réus no mais escuro fundo da livraria: Graciliano Ramos.

Foi muito amigo meu e por isso mesmo a mão me treme e os contornos escorregam, frustrando a tentativa de esboçar-lhe o retrato. Já parecia mais velho do que era, um pouco curvado pelas experiências, e tinha na cara sempre amarga um sorriso fascinante. Gentileza e maneiras quase de aristocrata e fala rústica

quase de caipira. Costumava acrescentar, no fim de todas frases — "como o diabo"; e certa vez confessou gostar dos franciscanos "como o diabo". Parecia simples e era leitor de muitos livros, inclusive de etruscologia e inclusive de livros cuja leitura negou obstinadamente. E ostentava um irremediável pessimismo.

Mais do que Machado de Assis, que sabia disfarçar, é Graciliano Ramos o maior pessimista desta literatura de pessimistas que é a brasileira. Mas o pessimismo não é critério literário. Afirmar aquilo não significa contribuir para a caracterização da obra de Graciliano. Muito já se tem escrito sobre ela e muita coisa boa e acertada. Não acredito, porém, que já se tenha dito a palavra definitiva. Mas como poderia eu dizê-la? Não me julgo capaz para tanto, mormente nestas linhas só dedicadas a uma amizade e a uma saudade. Quando muito, diria que esse romancista tipicamente nordestino tem pouca coisa em comum com o romance tipicamente nordestino do seu tempo (e sinto, neste momento, que ele está de acordo comigo). O romance nordestino dos anos de 1930 foi neonaturalista. Graciliano não é *neo* nem naturalista. Se naqueles anos já tivesse existido o termo "neo-realista", seria mais exato; mas também seria, ainda, inexato. Há pouco li num jornal suíço uma breve crítica da tradução, para o alemão, de *São Bernardo*: o crítico fala de "força ciclópica", mas não propriamente para elogiar, antes pensa nos "muros ciclópicos" de cidades esquecidas, nos blocos erráticos que não se enquadram na paisagem civilizada. Há um grão de verdade nisso. Mas o "ciclópico" antes se encontra na matéria-prima do romancista, que ele transfigura a seu modo. Da miséria tão realisticamente descrita do intelectual pequeno-burguês numa pequena cidade nordestina, em *Angústia*, irradia — como bem disse um crítico norte-americano — "the world's sorrow"; e "a tristeza deste mundo" também irradia do regionalismo revolucionário de *Vidas secas*. Esse homem que espera um mundo melhor não renega, no entanto, o desespero de Hardy: "... to wait in unhope". Já o compararam, *et pour cause*, aos grandes romancistas russos pré-revolucionários. Ingleses ou russos, não importa, sua obra é especificamente brasileira, brasileiramente triste, e o autor dessa obra é um pessimista.

Rico é o anedotário a respeito. Numa dessas histórias estou mesmo eu figurando; não sei por que me atribuíram o papel de ter sido o parceiro do diálogo. Teria eu dito a Graciliano: "Os tempos são tão ruins que vamos acabar pedindo esmola". E ele, respondendo "Mas a quem?" — Autêntico é, porém, o diálogo seguinte: encontrando Graciliano, eu disse: "Bom dia!"; e ele respondeu: "Você acha?"

Esta história, eu posso contá-la. Outras, não. Dotado de agudo senso crítico, Graciliano reconheceu as fortes diferenças formais e sociais entre a literatura novelística de sua terra, e por outro lado, o modernismo propriamente dito do Rio e São Paulo. Se eu repetisse o que ele costumava dizer a respeito, até hoje me matariam, já que não podem matar o defunto. Nada posso revelar do que ele disse sobre poetas e escritores vivos; parecia tão maldizente como Marques Rebelo, até mais. Certa vez, um escritor cearense elogiou, em sua presença, os romances de Rodolfo Teófilo, que Graciliano achava lamentáveis. O cearense recuou para a segunda linha de defesa, exaltando a personalidade do romancista falecido: "A vida de Rodolfo Teófilo foi superior à sua obra". Mas Graciliano insistiu: "Qualquer vida teria sido superior à sua obra".

Às vezes, chegou a ser cruel. Explicou o grande número de admiradores de um poeta (já falecido) por hipotética perversão sexual dele. Explicou os grandes sucessos de livraria de um romancista (ainda vivo): "É tão analfabeto como seus leitores". Durante a guerra, alguém justificou, em sua presença, a necessidade de destruir certas obras de arte para encurtar a luta e economizar vidas humanas. Mas Graciliano, aborrecido, interrompeu: "Não apoiado. Ninguém poderá refazer aquelas obras, mas nada é mais fácil do que fazer um homem". Num momento desses, não se reconheceu em Graciliano o homem que tinha fé na revolução e no futuro da humanidade. Graciliano era comunista. Nem sequer se duvida de sua impecável ortodoxia. Mas certas respostas suas, a adversários, eram evidentemente irônicas. Tinha voltado da Rússia, entusiasmado, elogiando tudo, inclusive a incrível estabilidade dos aviões soviéticos. Um dos circunstantes, desconfiado, ousou falar na inevitabilidade dos "buracos de ar". Imperturbável, Graciliano respondeu: "Pois é, os russos já chegaram a calçar esses buracos". E outra vez, em conversa íntima comigo, disse: "A luta pelo socialismo é uma beleza, mas a vitória do socialismo — uh!"; o fim da frase não era uma palavra, mas uma exclamação indefinida. Tinha fé; e, no entanto, era desconfiado.

Seria melhor dizer desconfiadíssimo.

O Globo, Rio de Janeiro, 1953 [?]. Recorte pertencente à Fundação Casa de Rui Barbosa. Pesquisa de Zenir Campos Reis.

Graciliano e seu intérprete » Otto Maria Carpeaux

O nome de Graciliano Ramos já serve de sinal pelo qual se conhecem os adeptos da literatura autêntica neste país. Por isso, é um conforto a notícia do êxito das traduções castelhana e inglesa de *Angústia*. É conforto maior ainda o fato de ter sido possível a reedição das obras do mestre que devemos à compreensão de José Olympio. São cinco volumes imponentes; têm algo de blocos semi-geológicos, daqueles monumentos incompreendidos que povos extintos deixaram no meio do deserto; e muitos só reconhecerão neles, possivelmente, as pedras, rochas formidáveis cujas inscrições transmitem uma mensagem estranha. A estes seria preciso ensinar a ler os caracteres enigmáticos para que entendam a voz clamando no deserto. Seria preciso interpretar Graciliano Ramos; e não haverá tarefa que mais me tentasse do que a interpretação desse grande escritor ao qual me ligam os laços da mais profunda simpatia literária e humana. Mas agora esta interpretação já existe: está no primeiro volume das Obras, precedendo a reedição de *Caetés*: foi escrita por Floriano Gonçalves.

Desde o admirável ensaio de Augusto Meyer sobre Machado de Assis não foi realizado, parece-me, estudo tão completo de um romancista brasileiro como este "Graciliano Ramos e o romance. Ensaio de interpretação", de Floriano Gonçalves. O autor estava bem preparado para a sua tarefa difícil. Ao conhecimento do *métier* — *Lixo*, o romance do próprio Floriano Gonçalves ainda não foi devidamente apreciado — alia um raro talento de estabelecer e definir conceitos gerais de estética. E com esta última observação já estamos dentro da matéria do ensaio.

A estética de Floriano Gonçalves baseia-se em conceitos de uma largura que lembra a "estética como ciência geral das expressões" de Benedetto Croce: o ensaísta também não admite fronteiras entre as artes, compreendendo-as todas como casos específicos da expressão daquilo a que Croce chamaria "lirismo". O romance é um desses casos especiais, definindo-se intelectualmente pela contradição que lhe serve de ponto de partida: a contradição "Homem-Natureza". O método do ensaísta, baseando-se na verificação de uma contradição intrínseca, será portanto o método dialético. Na aparência o ensaio de Floriano Gonçalves é um estudo sobre a estética e os meios estilísticos do romance em geral, ilustrados com exemplos tirados das obras de Graciliano Ramos e ocasionalmente de Machado de Assis. Na verdade é um estudo sobre a dialética da evolução do gênero "romance", na literatura brasileira, evolução dialética que se repete dentro da carreira de Graciliano Ramos.

Caetés, a primeira obra de Graciliano, é o romance de um mundo morto, tão petrificado nas convenções da vida provinciana com os seus resíduos de feudalismo, que aquela contradição intrínseca se torna consciente. Aí não há movimento. A psicologia dos personagens também é "permanente", a dos homens ruins e medíocres, iguais em todos os tempos; parece-se com a psicologia novelística de Machado de Assis. *Caetés* representa a "tese" do romance brasileiro e, no caso, a "tese" do romancista Graciliano Ramos que evoluirá depois, do determinismo psicológico para o determinismo revolucionário.

S. Bernardo representa a antítese: nesta ordem da sociedade o homem se liberta apenas pelo crime; daí, não se arrepende. O conflito tornou-se manifesto pela atitude negativa. *Angústia*, desdobrando a motivação psicológica do crime, confirma novamente a atitude negativa, a antítese. Só em *Vidas secas*, síntese e cume da obra do romancista, o crime individual é substituído, pelo menos virtualmente, pela atitude positiva que o inimigo, a sociedade burguesa, considera como o maior dos crimes: a revolução. As causas coletivas dos conflitos individuais, nos romances anteriores, estão reveladas. E Floriano Gonçalves observa finamente que os três primeiros romances foram narrados na primeira pessoa, de um ponto de vista individual, enquanto *Vidas secas* está na terceira pessoa, dominando o pronome da objetividade. Corresponde a isso a evolução estilística do romancista: partindo do subjetivismo, empregando com segurança cada vez maior o recurso da estilização, chegando a um realismo sóbrio que merece o apelido de "clássico".

Citando trechos da obra do romancista, Floriano Gonçalves nunca deixou de salientar os valores líricos da expressão — o que se enquadra no seu conceito croceano de estética. Mas o lirismo de Graciliano Ramos também patenteia uma evolução dialética: ao lirismo recalcado, fantasiado de "esprit" eciano, de *Caetés*, seguiu-se o "lirismo negativo", caótico, de *S. Bernardo* e *Angústia*, aquilo que sugeriu a Álvaro Lins associação de "libelo contra a humanidade"; o lirismo positivo de *Vidas secas* é de outra espécie, culminando no capítulo "Inverno", no mais intenso dos acordes[1] musicais, no silêncio.

O leitor devotado de Graciliano Ramos só pode aplaudir os resultados do ensaio de Floriano Gonçalves, devido a um método rigoroso, admiravelmente manejado. Apenas lamentaria que, dentro daquele esquema dialético, a obra-prima da psicologia novelística de Graciliano Ramos não foi devidamente apreciada: *Angústia* deve contentar-se com o lugar algo secundário de "mais uma negação", depois da antítese já representada por *S. Bernardo*. É sinal evidente de que a psi-

1 N.P. Na publicação, "acordos". Suponho que o texto foi originalmente pensado e escrito em francês, em que "accord" significa, simultaneamente, acorde e acordo.

cologia — enquanto problema estético — não cabia por completo no esquema da dialética. Mas aí se toca num problema de importância geral.

Na historiografia literária já não subsistem dúvidas quanto à aplicabilidade da dialética nos processos de índole coletiva, seja à evolução dos estilos, seja à evolução dos gêneros. Fica porém duvidosa a aplicabilidade desse método aos processos de índole individual. A mudança de estilo literário, de uma época para outra, pode ser dialeticamente interpretada; o mesmo método de interpretação encontrará grandes dificuldades quando se trata de explicar a mudança de estilo de um escritor entre duas obras; será ainda mais difícil de explicar dialeticamente uma eventual diferença de nível, de valores, entre essas duas obras. A dificuldade talvez resida na irredutibilidade de certos processos mentais; encontram-se explicações a respeito no capítulo IV de *Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel*, de Benedetto Croce. No ensaio de Floriano Gonçalves fala-se (p. 18) da evolução da sensibilidade; esta evolução, fenômeno principal da história literária, pode ser dialeticamente interpretada. Mas a interpretação dialética exclui o conceito de valores absolutos, valores permanentes, e são justamente as obras de valor permanente, que ficaram depois de desaparecer a sensibilidade que a criara, nas quais reconhecemos aquelas modificações de sensibilidade estética. A culpa da contradição não é do ensaísta: é do seu método. Num esboço de *Introdução à crítica da economia política* (edição do Instituto Marx-Engels-Lênin, Zurique, s.d., p. 248) Marx chegou a dizer: "Não é difícil compreender porque as obras de arte gregas estão ligadas a certas fases da evolução social. A dificuldade reside no fato de que elas ainda nos impressionam esteticamente, até servindo de modelos, embora aquelas fases já pertencessem ao passado". Quer dizer: apesar do relativismo geral, imposto pelo método dialético, Marx pretendeu salvar o valor permanente das obras de arte do passado. Mas é difícil. E Floriano Gonçalves encontra-se em situação semelhante: enquadrou as obras de Graciliano Ramos no processo dialético, e agora está com o problema de explicar por que atribuir valor permanente àquelas obras.

Para determinar os valores permanentes da obra de Graciliano Ramos pode-se partir de fatos empiricamente verificáveis. Os dados principais se encontram no ensaio de Floriano Gonçalves que é, como já se disse, um estudo completo. Várias vezes o ensaísta alude ao ambiente social que representa, dentro da contradição inicial da obra do romancista, a "Natureza": o meio provinciano brasileiro, economicamente atrasado, caracterizado pelos resíduos do feudalismo.

2 N.P. Mais uma vez se lê, no jornal, "acordos".

3 N.P. MÊMNON, personagem famosa das lendas da Antiguidade, filho de Titono e da Aurora. Mandado por seu pai, rei do Egito e da Etiópia, em socorro de Tróia sitiada pelos Gregos, matou Antíloco, filho de Nestor e morreu às mãos de Aquiles. Aurora, banhada em lágrimas, foi lançar-se aos pés de Júpiter, rogando-lhe que concedesse a seu filho qualquer privilégio, que o diferençasse do resto dos mortais. Manifestaram-se então alguns prodígios, mas que não consolaram a dor de Aurora e todas as manhãs ela continua a derramar lágrimas sentidas; é o orvalho a que os poetas dão o nome de *pranto de Aurora*. A celebridade de Mêmnon vem-lhe principalmente da

Apesar da cor local, não é um ambiente exclusivamente brasileiro. Por volta de 1880, certas regiões atrasadas da Europa — os distritos agrários, não industrializados, da Inglaterra; as províncias espanholas; a Itália meridional — manifestaram os mesmos característicos sociais, que aparecem então nos romances de Hardy, Perez Galdós e Verga. São grandes nomes. Graciliano Ramos tem várias qualidades positivas e negativas em comum com eles. Distingue-se deles pela psicologia novelística. Pois Hardy, Perez Galdós, Verga pertencem à época pré-dostoievskiana do romance europeu. Não pretendo absolutamente afirmar influência direta de Dostoiévski em Graciliano Ramos. Mas historicamente nosso romancista pertence à época pós-dostoievskiana; e por isso se revela na sua técnica, na sua filosofia e — *last not least* — na sua psicologia.

Hardy, Perez Galdós, Verga são, quanto à técnica novelística, tradicionalistas; fiéis ao realismo objetivo da época vitoriana. Graciliano Ramos não aplica essa técnica. Fez experimentos. Três vezes — em *Caetés*, *S. Bernardo* e *Angústia* — escreveu romances narrados na primeira pessoa, técnica desconhecida entre os realistas do século XIX. Na primeira pessoa só se pode narrar aquilo a que o narrador assistiu pessoalmente. Daí a dramaticidade intensa dos romances de Graciliano. Nas lacunas da informação do narrador fictício só pode entrar a sua imaginação, chegando até a substituição da realidade pela alucinação. Eis o elemento dostoievskiano da psicologia novelística de Graciliano Ramos. Elemento que desaparece em *Vidas secas*, romance narrado na terceira pessoa e portanto menos dramático (daí a incoerência da composição) e mais realista. Mas esse realismo não é o realismo de Hardy, Perez Galdós, Verga. Aí, Floriano Gonçalves observou muito bem a diferença entre o determinismo pessimista, imóvel, da época anterior (também de Machado de Assis) e o determinismo revolucionário de Graciliano: miséria fatalmente invariável das criaturas, e miséria que será fatalmente removida pela revolução. É a diferença entre a visão naturalista e a visão política da natureza humana, aquela diferença pela qual Muir distingue duas fases da evolução do gênero "romance" (Edwin Muir: "Natural man and political man", in *New writing and daylight*, vol. I, 1942). Mas a transformação não é integral. Subsistem resíduos da visão naturalista, primitivista. E dessa contradição nasce, conforme Coleridge e I. A. Richards, o lirismo. A psicologia descritiva dos naturalistas é substituída pela psicologia compassiva, lírica. No começo, é caótica. Mas aí entra — a observação pertence a Floriano Gonçalves — aquilo em que reside o poder literário de Graciliano Ramos, a sua qualidade individual que,

resistindo à análise dialética, produz os valores permanentes da sua obra: o poder de estilizar "classicamente" a realidade. Esse poder impõe uma ordem ao caos de fantasmas e alucinações de *Angústia*. É esse poder de estilização literária que se encontra com a vontade política de "estilizar a sociedade", eliminando dela as contradições intrínsecas. Deste modo, o "libelo contra a humanidade" transforma-se em seqüência de acordes, cujo último é o mais intenso dos acordes[2] musicais, o silêncio.

Os resultados dessa análise são, como se previu, substancialmente os mesmos aos quais Floriano Gonçalves chegara, apesar do método diferente. Como foi possível? Talvez Graciliano Ramos apresente um caso de exceção: um valor permanente, acessível e no entanto resistindo ao método dialético. As definições estéticas gerais de Floriano Gonçalves — assim como, aliás, todas as definições até hoje propostas — não enquadram bem uma das artes, a música; e Graciliano Ramos parecerá a muitos um grande escritor sem música. O método dialético — ou teria sido a sensibilidade estética do ensaísta? — chegou a descobrir a música secreta em Graciliano: no seu silêncio. O romancista encontrou o seu intérprete.

Agora nos fala a voz humana do grande artista da palavra. Antes, ele parecia desumano. Mas quando os homens emudecem, começam a falar até as pedras. Uma voz clamando no deserto. Afirmam porém que a estátua de Mêmnon[3] só ressoará em face da Aurora.

estátua famosa que, segundo a tradição grega, lhe havia sido elevada nas cercanias de Tebas e que, na realidade, parece ser o colosso do faraó Amenhotpu III. Quando lhe davam os raios do Sol nascente, parecia saírem dela sons harmoniosos, como se Mêmnon quisesse saudar sua mãe surgindo no horizonte. (*Dicionário prático ilustrado*, Lello, tomo II, História e geografia.)

O Jornal, Rio de Janeiro, 23.2.1947.

Sinal de menos » Zenir Campos Reis

Resumo As cartas de Graciliano Ramos pertencem basicamente à esfera de sua relação familiar, ou de amizade, portanto da esfera privada. No entanto, podem constituir documento acessório para decifrar certos pormenores do processo de elaboração de sua obra literária. A feitura de *S.Bernardo* está particularmente contemplada nessa correspondência. Este artigo detém-se no exame das referências históricas dessas cartas, para compreender como se tecem literariamente no romance.
Palavras-chave Graciliano Ramos» cartas»gêneros literários

Abstract *The letters of Graciliano Ramos mainly belong to his private life, his relationship with family and friends. However, they help us to understand some of the details of the creation process of his literary works, especially that of S. Bernardo. This article focuses on the historical references of these letters in order to understand how they are woven into the romance.*
Key words *Graciliano Ramos» letters» literary genres.*

Não creio que o homem que penava a noite inteira numa frase, enchendo o grande aposento de Croisset com caminhadas de fera enjaulada e com sonoros brados, o homem que ofegava numa página o mês inteiro, talhava, forjava seu estilo como um metal, se desesperava por causa de uma assonância e arrancava os cabelos sobre um período, numa palavra o escritor impecável, que só entregava ao público obras esculpidas e trabalhadas durante anos e, a custa de trabalho, tornadas perfeitas, não creio que este homem se interessaria em ver-se impresso ao vivo no estilo pomposo e frouxo de suas cartas.

Essas considerações dizem respeito à divulgação da correspondência amorosa de Flaubert e foram publicadas dia 12 de maio de 1887 por Jean Lorrain (pseudônimo de Paul Duval [1855-1906])[1]. O leitor da carta costuma ser singular: uma pessoa da esfera das relações particulares. Trata-se de uma relação primária, isto é, direta, face a face, com troca direta e viva de palavras, modalizadas por inflexões e por gestos, que podem alterar completamente o sentido das palavras, em sua definição de dicionário. Por isso, a carta pessoal parece sempre metonímica: alude mais que explicita, pois pressupõe aquela interação mais plena com o interlocutor. Contém alusões privativas, restritas a uma intimidade que não se destina, em princípio, ao público.

Eventualmente, nas cartas de um representante de uma coletividade, uma instituição, a Companhia de Jesus por exemplo, ou as primeiras comunidades cristãs, a relação é coletiva, mas mesmo assim o leitor partilha com o autor da carta de valores, um vocabulário comum, e, em alguns casos, de um passado de relações também primárias e diretas. Mesmo as epístolas de Paulo, por exemplo, pertencentes ao cânon do *Novo testamento*, sofrem esta limitação: "Supondo sempre a catequese oral anterior, o autor às vezes se restringe a uma explanação muito incompleta que devia ser clara aos destinatários imediatos, mas que para nós se tornou obscura e incompreensível"[2].

Há cerca de vinte anos, em 1980, publicou-se uma primeira e até o momento coletânea única das *Cartas*, de Graciliano Ramos[3], conjunto de cento e doze de um total, estimado por Joel Silveira, de "cerca de trezentas"[4]. James Amado, genro de Graciliano Ramos, encarregado da edição das cartas, incumbiu-se de esclarecer algumas dessas referências lacunosas, nem todas. Foram poupadas de identificação exata, por exemplo, algumas vítimas de caracterizações menos gentis. A omissão deveu-se, talvez, ao respeito pelas pessoas envolvidas, ou, quem

1 LORRAIN, Jean. *La ville empoisonnée* (Pall-Mall Paris). Paris: Éditions Jean Crès, 1936, p. 17.

2 *Novo testamento* (Tradução do grego, introduções e notas de Pe. Dr. Frei Mateus Hoepers, O.F.M.). Petrópolis: Vozes, 1956, p. 379.

3 RAMOS, Graciliano. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1980.

4 SILVEIRA, Joel. *Tempo de contar*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1986, p. 165. "Além das cartas — cerca de trezentas — Graciliano deixou vários outros inéditos, inclusive páginas manuscritas de um romance que não chegou a concluir".

sabe, as precisões, remotas, se tenham perdido. Terá pesado também o receio da utilização indiscreta daquelas miudezas.

Para o estudioso da literatura, essa correspondência permite o acesso ao canteiro de obras do trabalho, cuja qualidade de acabamento os leitores reconhecem e já vêm esquadrinhando há mais de seis décadas. A leitura dessas cartas confirma, com testemunho autoral, o cuidado e a auto-crítica como atitude permanente. Apreendemos um pouquinho do *modus faciendi* do escritor, sempre reservado, até avaro de indicações a esse respeito.

> O mês passado abri o compartimento inferior da estante e encontrei lá um par de tamancos imprestáveis, uma coleção de selos e algumas resmas de manuscritos. Deitei fora os tamancos, dei os selos ao meu rapaz mais velho e queimei os papéis. Foi uma festa na cozinha. Os pequenos ajudaram-me com entusiasmo. E como o primeiro lamentasse a destruição de coisas que tinham dado tanto trabalho a fazer, o segundo respondeu com um senso que me encheu de espanto: — "Para que estas porcarias ocupando a estante?" Os outros acabaram concordando com ele e no domingo seguinte vieram perguntar-me se ainda havia papel para queimar. Não havia, que tive a fraqueza de poupar do fogo umas coisas velhas que me trazem recordações agradáveis e dois contos que andei compondo ultimamente, porque tenho estado desocupado e me imaginei com força bastante para fabricar dois tipos de criminosos. Nunca vi porcaria igual. Se tiver tempo tiro uma cópia de um deles e mando-t'a, que aqui não tenho a quem mostrá-los. Naturalmente hás de dizer-me que está uma coisa muito bem feita, e eu ficarei satisfeito e direi a mim mesmo: — Que artista se perdeu!

O parágrafo acima, da carta ao amigo J. Pinto da Mota Lima Filho (1º de janeiro de 1926), documenta a eliminação física dos escritos juvenis de Graciliano Ramos, exceto dois contos de que se originaram, como depois se esclareceu, *S. Bernardo* e *Angústia*. Mas "A carta" e "Entre grades", porém, não se conservaram: destruídos? extraviados? Ignora-se[5].

As cartas de Graciliano Ramos, além da dificuldade de toda carta pessoal, apresentam outra: o tom irônico. A cumplicidade com o destinatário dispensa o remetente de sinalizar com clareza que uma afirmação não deva ser tomada ao pé da letra. O trecho abaixo, carta ao mesmo amigo (2.4.1930), alude ao romance *Caetés*, escrito no período de 1925-1926, engavetado, e reescrito em 1930, por encomenda do editor Augusto Frederico Schmidt:

5 Graciliano Ramos era avesso à toda "coleção". Refere-se com graça aos "arquivos" de João Condé: "guarda fotografias e papéis inéditos de todo o gênero, da novela ao rol de roupa suja, do poema à carta de cobrança, autos de processo e correspondência amorosa, coisas obtidas pelos mais diversos meios: sorrisos, pagamento do café, do ônibus e do bonde, ameaças, gritos, carinhos, promessas, injúrias, [cócegas], apresentação a cavalheiros ponderosos e chantagens, pois o monstro conhece fidalgos estrangeiros e funcionários da polícia". "Os Romancistas falam de seus personagens", *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, dez. 1949, p. 2. Centro de Documentação Alexandre Eulálio —

[...] imaginei que teu irmão ficaria satisfeito se ouvisse quatrocentas páginas que tenho na gaveta, excelentes, é claro, embora eu diga, por modéstia, que são ruins. Abri cerveja, fechei as portas. Tu compreendes. Sapequei uns dez capítulos (Deus me perdoe) e interrompi a execução. Passadas as vinte e quatro horas, o pobre homem, bastante comovido, pediu-me para ler o resto, acabar logo. Tentou agradar-me explicando o soviet. De nada lhe serviu o comunismo. Ataquei-o umas três vezes. E o desgraçado, com suores frios, náusea, vômitos, aludia aos horrores do sítio, ao finado Rui Barbosa, à prisão, ao calvário, e outros perigos, e falava na esperança de ver os filhos. Coitado!

UNICAMP e manuscrito do Arquivo Graciliano Ramos, IEB - USP.

O texto não pode ser compreendido literalmente: está em questão a qualidade literária das "quatrocentas páginas". Contradizem-se o juízo do Autor e o efeito da leitura oral sobre o ouvinte compulsório: a ironia, a deformação caricatural da narrativa substitui a comunicação direta. Beira a alegoria, com reminiscências talvez de "A Chinela Turca", de Machado de Assis. A carta sugere comunidade de repertório com aquele destinatário, comunidade que autoriza a expressão oblíqua.

A tarefa de escrita de *S. Bernardo* vem narrada com grande riqueza de pistas de compreensão para o futuro leitor, em dezesseis das cartas a sua mulher, Heloísa de Medeiros Ramos, entre 20 de agosto e 5 de novembro de 1932 (p. 116-35).

Julgo que aqui neste quarto, sozinho, vou ficando safado. Têm-me aparecido idéias vermelhas. Anteontem abrequei a Germana num canto de parede e sapequei-lhe um beliscão retorcido na popa da bunda. Não tem importância. Isso passa. Vai sair uma obra-prima em língua de sertanejo, cheia de termos descabelados. O pior é que cada vez que leio aquilo corto um pedaço. Suponho que acabarei cortando tudo. (15 set., p. 121)

A supressão parece o procedimento fundamental do escritor. Quando o narrador Paulo Honório se refere a seu método de composição, dir-se-ia o próprio porta-voz de Graciliano Ramos: "extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço". Por isso, a narrativa exige do leitor aplicação particular. A parcela que se conservou resulta da seleção operada num texto de que só dispomos essas menções. A metonímia desse texto final vem indicada duplamente: na fala de Paulo Honório e nas cartas de Graciliano Ramos.

As emendas sérias foram feitas. O trabalho que estou fazendo é quase material: tolice, substituição de palavras, modificação de sintaxe. Mas tenho trabalhado demais: um dia destes estive com os meus bichos de *S. Bernardo* das seis da manhã à meia-noite, sem me levantar da banca. (8 out., p. 126)

Este artesanato é familiar a Graciliano Ramos. Experimentou-o no ofício de "foca", quando, em 1915, tentou o jornalismo no Rio de Janeiro, trabalho "um bocado duro". "Trabalho porque sempre se está melhor com a consciência quando se está ocupado" (carta de 26.8.1915, p. 64). Em crônica de 1937, descreve a tarefa do escritor:

> Vejam o exercício a que ele [o escritor] se dedica. Senta-se e curva o espinhaço, encosta o nariz à mesa, afasta-se da realidade, move a mão direita. De longe em longe a esquerda se mexe para levar o cigarro à boca. Se se levanta, é para ir à estante olhar um volume.
>
> Pode o menino chorar lá dentro: ele não ouve; podem matar gente ali perto: ele não sabe. Se estiver terminando um período e a apoplexia chegar, certamente a apoplexia esperará até que ele acabe o período.
>
> Olha o mundo naturalmente, mas vive fora dele: para bem dizer está no mundo da lua[6].

O vagar da produção garante ao leitor o zelo artesanal, que, na outra ponta, requer análoga dedicação de leitura. Adverte-se que o pormenor pode condensar insuspeitadas riquezas de sentido[7].

Investido da responsabilidade de produzir uma obra para leitura da humanidade, presente e futura, diante do "monumento mais perene que o bronze", o escritor, seja o filósofo, seja o artista literário, adota outra postura. Não existe o acordo ou a cumplicidade comuns nas relações primárias. Torna-se essencial uma elaboração que supra os intervalos deixados pela carência desse referencial suplementar do tom e do gesto. Tampouco se pode contar com algum acordo prévio e universalmente aceito. Tudo se sustenta no bom uso das palavras, tecidas pela escrita. Como belamente se exprime Éluard, "Precisamos de poucas palavras para exprimir o essencial, precisamos de todas as palavras para torná-lo real"[8].

Outro depoimento, nesta mesma linha de consideração, vem de Karl Marx, que declara, numa carta a Engels, de 1865, quando redigia o primeiro livro d'*O capital*:

> Não posso [...] decidir-me a enviar o que quer que seja, enquanto não tiver diante de mim todo o trabalho completamente acabado. *Sejam quais forem as insuficiências dos meus escritos* (*), têm, pelo menos, o mérito de constituírem um todo artístico completo. Só consigo isso não publicando nada enquanto o que escrevo não estiver *inteiramente acabado em cima da mesa de trabalho*.[9]

6 RAMOS, Graciliano. "Jornais", in *Linhas tortas*. Op. cit., p. 104-5.

7 A redação das cartas, em compensação, é freqüentemente apressada. Leia-se este exemplo, entre outros possíveis: "Estou escrevendo com rapidez elétrica para pegar o correio de hoje. Se você encontrar dificuldade para compreender isto, não me queira mal: é por causa da pressa". (27.10.1932, p. 134).

8 "Il nous faut peu de mots pour exprimer l'éssentiel, il nous faut tous les mots pour le rendre réel." ELUARD, Paul. *Les sentiers et les routes de la poésie*. 8e éd. Paris: Gallimard, 1954, p. 14.

9 Marx a Engels, 31.7.1865, in MARX-ENGELS. *Sobre literatura e arte*. 4ª ed. (Tradução de Albano Lima). Lisboa: Editorial Estampa, 1974, p. 78. (*) em inglês, no original.

O *S. Bernardo* está pronto, mas foi escrito quase todo em Português, como você viu. Agora está sendo traduzido para brasileiro, um brasileiro encrencado, muito diferente desse que aparece nos livros da gente da cidade, um brasileiro de matuto, com uma quantidade enorme de expressões inéditas, belezas que eu mesmo nem suspeitava que existissem. Além do que eu conhecia, andei a procurar muitas locuções que vou passando para o papel. O velho Sebastião, Otávio, Chico e José Leite me servem de dicionários. O resultado é que a coisa tem períodos absolutamente incompreensíveis para a gente letrada do asfalto e dos cafés. Sendo publicada, servirá muito para a formação, ou antes para a fixação, da língua nacional. Quem sabe se daqui a trezentos anos eu não serei um clássico? Os idiotas que estudarem gramática lerão *S. Bernardo*, cochilando, e procurarão nos monólogos de seu Paulo Honório exemplos de boa linguagem. (1º nov., p. 131).

O acabamento do romance se prolongaria: "as folhas estão cheias e não há mais lugar para fazer emendas. Se eu morresse hoje ninguém poderia ler aquilo" (5 nov., p. 134-5). É o último registro em carta. Depois disso, ainda temos o depoimento feito a pedido de João Condé, divulgado em 1949:

Finda a escrita, copiei-a, tentando suprimir-lhe excrescências e acessórios dispensáveis. Houve, pois, três redações: uma, completamente abandonada, em 1924, duas em 1932. Esforcei-me em demasia por conseguir simplicidade.
Em novembro Paulo Honório me parecia mais ou menos apresentável[10].

Buscamos, nas cartas, indicação mais direta a respeito do modo como Graciliano Ramos avaliou a revolução de 1930 e o movimento paulista de 1932, ambos referidos numerosas vezes. No entanto, em tais referências, predomina a esfera particular, familiar, a que se subordinam as esferas da vida profissional e público-política[11].

No desenlace da história narrada naquele romance, são contíguas a morte de Madalena e a revolução de 1930. O tempo da narração, contudo, é posterior, e a distância precisa vem explícita na primeira frase do capítulo final: "Faz dois anos que Madalena morreu, dois anos difíceis".

Dois anos proporcionam prazo suficiente para Paulo Honório avaliar os efeitos dos eventos de 1930. Para o fazendeiro, que combina a agricultura com embrião de agro-indústria, encarna o poder oligárquico e se apóia no governo da província, 1930 constituiu uma derrota: sofreu com a restrição do crédito, com a

10 "Os Romancistas Falam de seus personagens". Op. cit.
11 Distinção entre *oikos* (casa, espaço privado), *ágora* (praça, espaço público-privado) e *ecclésia* (assembléia, espaço público-público), proposta por CASTORIADES, Cornelius, "O indivíduo privatizado", *Le monde diplomatique*, fev. 1998, p. 23.

baixa dos preços dos produtos agrícolas, com a alta da moeda estrangeira. As relações mantidas com o poder destituído privou-o da cobertura política de que dispunha. Na esfera judiciária, o juiz que lhe fornecia sentenças favoráveis foi — note-se — não destituído, mas removido. Estes são fatos, independentes da subjetividade que os articula. Subjetivamente, percebe que, passada a efervescência inicial, a situação se acalma e estabiliza, e que tudo pode "voltar ao que era".

O ponto de vista autoral parece ver que a "Revolução" se deteve: depois de um desarranjo provisório das oligarquias, permitiu a restauração do mesmo sistema de exploração.

Com distância irônica, leva o jornalista conservador e subserviente aos interesses oligárquicos, Azevedo Gondim, um dos poucos que se conserva fiel a Paulo Honório, a expressar, antecipadamente, ainda em 1930, tempo da ação, a visão do movimento paulista como "contra-revolução", restauração ou novo arranjo dos poderes oligárquicos, local e nacionalmente[12]: "São Paulo havia de se erguer intrépido; em São Paulo ardia o fogo sagrado; de São Paulo, terra de bandeirantes, sairiam novas bandeiras para a conquista da liberdade postergada". (*S. Bernardo*, cap. XXXIV).

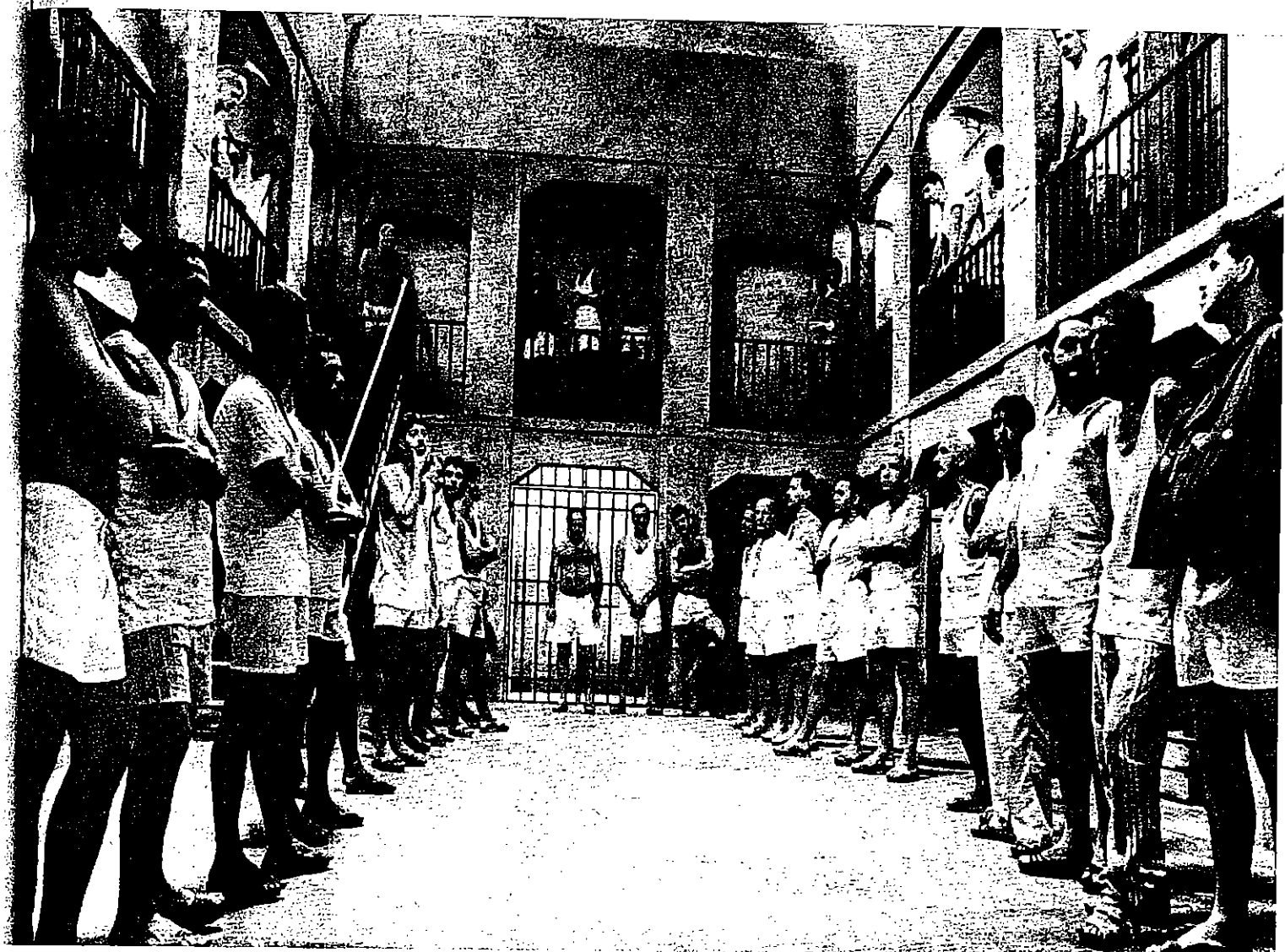
Com certeza, os estudiosos ganharam com a publicação dessa parcela da correspondência particular de Graciliano Ramos. Mas todo ganho implica também em novas responsabilidades. Cabe-nos, agora — a advertência vale igualmente para a já antiga edição das "crônicas" de *Linhas tortas, Viventes das Alagoas*, bem como de *Alexandre e outros heróis*, que inclui a interessante *Pequena história da República* (1961) — redimensionar a produção daquele escritor, encontrar o lugar relativo de cada documento, os literários e os não literários, uns de alcance público, outros da esfera particular (como as cartas), estudar possíveis inter-relações.

Por fim, contra eventual pendor inquisitório, ainda encontrável, cumpre ter presente a advertência de George Steiner: "enquanto o policial ou o censor interroga o escritor, o crítico interroga apenas o livro"[13].

12 Cf. a análise da derrota do tenentismo e da construção de nova frente das oligarquias, em São Paulo, em GOMES, Angela Maria de Castro, LOBO, Lúcia Lahmeyer e COELHO, Rodrigo Bellingrodt Marques. "Revolução e restauração: a experiência paulista no período da constitucionalização", em GOMES, Angela Maria de Castro (Coord.) *Regionalismo e centralização política*. Partidos e Constituinte nos anos 30. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 237-337.

13 STEINER, George. *Linguagem e silêncio* (Trad. de Gilda Stuart e Felipe Rajabally). São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p. 28.

Zenir Campos Reis é professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo e autor de *Augusto dos Anjos*: poesia e prosa [Ática, 1977] e da tese de doutorado *A antífona assimétrica*: Augusto dos Anjos [USP].

[à direita] *Memórias do cárcere*, Nelson Pereira dos Santos, 1984

Graciliano Ramos VI » Monte Brito

Supomos ter ficado claro o que se nos afigura fundamental e característico na ficção do sr. Graciliano Ramos. De início, ela apresenta um sentido geral e uno, isto é: tem para nós, como queria Balzac, uma palavra sobre os negócios humanos. E essa palavra, se é de condenação ao dia de hoje, em que resplandece a agonia e a apoteose do possessivo, é também de fé no dia de amanhã, em que entremostra à meia luz das auroras e das promessas qualquer coisa como uma redenção. Não bastará?

Sobrepondo o homem ao mundo exterior, desde que reserva tão pouco lugar à cena quanto lugar à ação e, na ação, à ação subjetiva, sobrepõe implicitamente a consciência à existência; mas, fiel à sua lucidez, não esquece jamais que a existência é que condiciona a consciência embora, secundariamente, se deixe de igual modo condicionar por ela. Donde, as duas notas capitais na vida psíquica dessa gente tão estranhamente representativa: a sua interação com o meio e a sua estruturação dialética, puramente materialista. É o que o aparta e o isenta da dissociação e da fuga em que se afunda, se engana e se consola a decadência fantasiosa e *gris* da arte conservadora.

Não é, porém, tudo. Desse conhecimento intuitivo e minucioso, expresso numa capacidade descomunal para a introjeção — numa vocação para o *Einfühlung* — é que deriva, serpeia e relumbra o seu caráter de corrente — de *stream of consciousness*, para dizermos uma vez ainda com James. Na verdade, é contínua e cambiante. Nada, aí, se insula ou estaca, estável ou espontâneo; nada. Há um tumulto de estados e de processos: fundem-se, na mesma onda multicor e nômade, a sensação e a lembrança, a percepção e o desejo, a idéia e a volição. Sobre esse fundo inquieto e permanente desenham-se e soerguem-se os incidentes de que, no campo da própria consciência, tomam conhecimento os sombrios narradores: são os sons do tímbale, na sinfonia da imagem de Bergson — que depois revertem e se apagam na surda onipresença donde emergiram.

Mas, o tumulto tem suas leis: é vida; não é caos. Não mostra passagens gratuitas nem aparências arbitrárias; nele toda mudança pressupõe o influxo de uma contigüidade como toda situação a existência de um antecedente com que se encontra em relação funcional. No final da *Angústia*, é fácil vermos como o pensamento de Luís da Silva guarda sempre o mesmo norte. Na longa marcha sobre a pista de Julião Tavares, ele não atenta para o estado do céu: eis um exemplo. Por que não atenta? Porque o estado do céu não tem no momento — como tinha para João Valério, no curso dos *Caetés*, junto à garça de bronze do jardim —

nenhum interesse prático para a corrente da sua consciência. Os seus *feelings* não dependem aí, na motivação que os suscita ou na finalidade que os dirige, do estado do céu. Em compensação, dependem estreitamente da circunstância de que apareça ou não apareça gente; então, verificamos quanto, quanto o preocupa o fantasma possível do trânsito!

Destarte, chegamos à conclusão de que, na ficção do sr. Graciliano Ramos, essa vida interior caminha invariavelmente para um alvo; caminha. Obscuro, às vezes; porém, real. Ora, é essa precisamente, com a mobilidade e a continuidade, uma das propriedades fundamentais que James atribui à *stream of consciousness*. Essa uniforme, essa inconsútil veridicidade psicológica, cremos de bom grado, é o que lhe confere o caráter de universalidade tão raro entre nós — que, no eterno começar que tem sido a nossa história, amamos perdidamente a superfície. O pitoresco e o anedótico. Rompe assim, como Pompéia e Barreto, com a tradição brasileira do ouropel.

Isto nos conduz ao exame da forma na obra do sr. Graciliano Ramos. Não aludimos, certamente, à sua correção ou à sua clareza; não. A clareza ou a correção não são qualidades artísticas; são qualidades gramaticais. Não se referem ao gosto; referem-se à língua. E isto que é tão sabido como mal lembrado desde Longino até Albalat, não nos toca. O que nos toca, aqui, é apenas a relação entre o conteúdo e o modo da expressão, tal como se nos apresenta e age sobre nós nessa ficção tão densa.

Devemos a Kant, na estética, a ilusão do formalismo que dissociava, tacitamente, a matéria da forma: bem cedo, Herder iria reagir contra ele, opondo-lhe o conceito do *Einfühlung*, que o romantismo reduziria a mera evasão pela dissolução do indivíduo na contemplação da natureza. Todavia, estava dado o primeiro passo para o reconhecimento da interdependência entre a forma e a matéria. Já não era concebível a modificação de uma sem a modificação da outra; sem a modificação da "plenitude da adequação das partes ao fim comum da existência do todo".

Está claro, então, o que é que nos atrai, assim, na obra do sr. Graciliano Ramos: é a reciprocidade da conveniência entre o que tem a dizer e o modo como o diz. Aí, a forma distingue a matéria na mesma medida, ideal, em que a matéria determina a forma. Quando, pelas páginas da *Angústia*, vão e vêm os ratos, os ratos, sempre os ratos, numa abundância cinérea de obsessão — é óbvio que ele não tinha, nem poderia ter, outro meio para dar-nos a entender o que se oculta aí. E entra em cheio na simbólica de Vischer.

Com efeito, os ratos, esses pardos e macios ratos, que atacam a casa velha e destroem o fruto do trabalho humano, não são no romance simples detalhe casual, descritivo: são a imagem de uma época; são o prenúncio de um desfecho. Há seja lá o que for, grande talvez mas podre, que trinca, que [rui], que tomba em derredor de nós; qualquer coisa como um edifício em vésperas de desmoronamento. Das profundezas dos alicerces abalados, e corrompidos, irrompe a população subterrânea e fotófoba das sevandijas. Já não há ordem nem limites: tudo, ao entardecer da derrocada, começa a ser permitido como sempre acontece quando baixa entre os homens a sombra da revolta dos cataclismas. As sevandijas, as sevandijas regozijadas no universal relaxamento das calamidades, podem agora vir à tona e passear a seu bel-prazer sobre os escombros indefesos e os códigos esquecidos. Os homens não morreram; não fugiram. Mas, na sua agonia, na agonia caudalosa do seu mundo, não se animariam a dar caça a essa alimária minúscula dos desvãos. Os homens têm mais o que não fazer. Os homens não cuidarão sequer de atentar nela — nessa ratazanada confiada, que veio conviver com eles e conviver de igual para igual. Na mesma sala, à mesma luz e à mesma hora. Os homens, enfim, não são mais homens de outrora, capazes de brandir um pau ou de açular um gato; não. São apenas pobres luíses-da-silva, foragidos da vida, vencidos por uma vizinha ou por uma víscera, mergulhados parece que para sempre no espanto da ruína de uma civilização. E com esses ratos, com esses ratos em cena, tão freqüentes como cinzentos, o romancista exprime exatamente aquilo que, no íntimo, nós temos em comum com ele: o sentimento de que a hora que passa, que é a hora extrema da tormenta, é a hora dos ratos: não é a hora dos homens. Porque os próprios homens, hoje, serão mais que ratos, meros ratos violáceos a errarem em cima das [mesmas] migalhas do proveito, pela catacumba leiga de uma casa velha?

É a essa inter-relação, entre a matéria e a forma, que devemos a maneira do sr. Graciliano Ramos: ele não lhe importa o modelo nem o efeito; importa-lhe unicamente aquilo que tem a transmitir-nos. A busca de uma expressão que, alheia a qualquer outro objeto, deixe intacta a extensão e a intensidade da coisa a exprimir, é provavelmente o seu martírio porque é, sem dúvida, o seu triunfo. O desprezo da forma é mais que o véu com que se encobre e disfarça a incapacidade de realização; é a prova da ignorância da sua natureza. Só não busca a forma aquele que tem as mãos vazias. É a forma que, distinguindo a matéria, nos dá a imagem correspondente à imagem que guardamos no fundo do nosso ser

e que procuramos na arte. Dessa coincidência é que deverá brotar em nós o prazer específico — a emoção estética. Pois, seguindo uma intuição de Descartes, já Lange mostrava que a emoção é secundária à modificação orgânica.

O sr. Graciliano Ramos não perde nunca de vista aquela interdependência. É assim que, ao apresentar-nos um estado de espírito muito definido e, pois, muito duradouro, suas personagens repetem não raro uma frase com a fixidez de um estribilho. Caída a mulher sobre o leito, morta ou como morta, no campo da consciência de Paulo Honório não cabe senão uma pequena, lívida esperança: uma luzerna irracional, mais desejo, mais tímido e retrospectivo desejo, do que mesmo esperança. E é o que vai transparecer no seu rude refrão: "— A Deus nada é impossível". Dona Adélia, diante da leviandade de Marina, não sabe o que dizer ao futuro genro: a repetição revelando-lhe a continuidade, revela-lhe de igual modo a penúria mental: "— É a mocidade", explicará, lacônica e docemente, a Luís da Silva.

A técnica é idêntica sempre que é idêntica a situação. Quando ele nos quer transmitir, por exemplo, a impressão de pauperismo ou de monotonia dessa existência a que se abebera a sua arte, a matéria, que é essa monotonia ou esse pauperismo, determina uma forma em que transluz, precisamente esse pauperismo ou essa monotonia: assim, a forma não distingue senão a única matéria que poderia distinguir, e que é a matéria, única a poder determiná-la. Não se explica de maneira diversa, na *Angústia*, a volta intermitente à cena daquela mulher que lava garrafas ou daquele homem que enche dornas. Às vezes a insignificância dos detalhes acumulando-se desvenda a insignificância das próprias coisas: "Que diabo fazia eu aí, debruçado à janela?" indaga Luís da Silva, perplexo em face da chateza do seu destino. "Entrava, ia para a sala de jantar, abria um livro, punha-me a ler marcando os períodos com o dedo. Quando terminava um período, baixava o dedo a um lugar onde era provável haver um ponto final. Parecia-me que este exercício me fixava a atenção na leitura: às vezes conseguia compreender a página inteira. Mas o dedo fatigava-se, entorpecia e os olhos desviavam-se das letras, pregavam-se na toalha, acompanhavam o movimento das moscas sobre as nódoas. Um relógio batia, Julião e Marina ausentes. Vitória falava alto na cozinha. Antonia embalava o filho mais novo de dona Rosália e a criança manhosa berrava com desespero". Não parece escrito de propósito para a exemplificação?

Estudando a obra de Proust, afirma Curtius: "De chofre, esbarramos com uma frase que emerge do conjunto como se contivesse um não sabemos quê de extra-

ordinário: como se fosse translúcida, permite-nos lobrigar, ainda que seja confusamente, a índole do autor. À medida que prosseguimos na leitura, esbarramos com uma segunda, com uma terceira da mesma natureza e afigura-se-nos, então, haver nesse retorno uma oculta causalidade", presas como estão elas, a seu ver, a um fundo comum de origem. "São manifestações de uma mesma realidade espiritual que, completando-se e esclarecendo-se mutuamente, nos fazem ver um matiz da alma, uma particularidade do espírito do autor", continua Curtius. "Compreendemos então que tocamos num ponto, embora ainda periférico, do segredo da originalidade criadora. O modo por que o traço isolado se liga ao conjunto permanece por inteiro indeterminável; mas, possuímos um ponto de partida. Reunindo cuidadosamente esses traços singulares, comparando-os numa meditação freqüentemente renovada, e distendida, chegaremos a aclarar a intuição. A verdadeira crítica segue esse caminho". Era a lição do próprio Proust ao analisar a obra de Ruskin.

Na ficção do sr. Graciliano Ramos, em que a forma está sempre tão conseqüentemente vinculada à matéria, também encontramos esses "traits similaires qui permettent de les tenir pour les traits essentiels du génie d'un écrivain". Bastaria vermos como mostra um homem ao mesmo tempo zangado e tranqüilo ou uma mulher com a cabeça cheia de moedas e de navios. Ao crermos nesses achados, que parecem impossíveis e contudo nos entram pelos olhos adentro, não fazemos mais do que descobrir, mesmo de longe, o segredo do escritor: o seu estilo; o seu modo de ser. E quando, remexendo os destroços das suas lembranças, um dos seus memorialistas encarniçados confessa que "saíram desse entorpecimento recordações que a imaginação completou", em verdade dá toda a sua medida; aí, tanto ressalta o conhecimento do nosso ser, em que o esquecimento tem a mesma parte da fantasia, como a música articulada em que consiste a arte de escrever. Na sua análise da beleza, Hogarth procura demonstrar a inferioridade da reta, negação da variedade, em face da curva, que chama a linha serpentina. A prosa do sr. Graciliano Ramos é, se nos é permitida a expressão, uma prosa assim: cheia de uma graça lenta, é musical como uma curva elipsoidal.

Mas, tão grande é a sua disciplina; tão viva a dependência da forma em relação à matéria — que um instrumento tão doce, submetido à interação entre o fim e os meios, se transformou, se pôde transformar, literalmente, num instrumento de combate. Porque ela cai, rígida e certeira, carregada de veneno e maciez, sobre a sociedade que condenou e retrata, com a força do tacape de um caeté en-

volto na seda do punho de um florentino. "Infelizmente, não sou selvagem", lastima João Valério, que já não crê na civilização que conhece e que é a civilização da propriedade. "E ali estava, mudando a roupa com desânimo, civilizado, triste, de cuecas". Essa civilização tem um nome para a sua superestrutura política: é democracia. Mas, o súdito não leva mais a sério aquilo que criou e que era bom, quando se harmonizava com o estado das forças produtivas: o que lhe importa, agora, se alguma coisa lhe importa ainda, não tem maior alcance que o seu apetite ou o seu amado sossego. Por isso, não cora de confessar: "Procurei pela segunda vez os olhos de Luísa e, não os encontrando, declarei com aversão que a democracia era blague". Não crê em mais nada: é preciso que venha o dilúvio, para que tudo possa recomeçar. Nem mesmo as velhas imagens, meio retórica e meio religião, com que se enfeita a algaravia tradicional e psitacídea dos salões, encontram mais o respeito de outrora. "— Necessitamos luz, muita luz", afirma o doutor Castro, referindo-se ao ensino. "— Com miolo de pão?", pergunta a seguir Clementina. A junção, inesperada e oportuna, deixa em ridículo a nossa pobre palavra simbólica, que é luz. Que resta, portanto, a esse mundo caeté da desigualdade, na ficção do sr. Graciliano Ramos, senão pedir uma vela e morrer em paz com o seu deus, que está morrendo também?

É isto o que tem para dizer-nos, e numa forma perfeita, porque acorda em nós o eco de uma realidade que conhecemos do mesmo modo, o grande romancista brasileiro chamado Graciliano Ramos. Poderíamos resumi-lo, dizendo que ele nos traz uma anunciação.

O Jornal, Rio de Janeiro, 5.10.1947. Este é o último da série de seis artigos sobre Graciliano Ramos, publicados na seção *A Ronda dos Livros*, escrita por Monte Brito [pseudônimo do escritor de esquerda paraibano Allyrio Meira Wanderley, autor do romance *Bolsos vazios* (1940) e do ensaio político *As bases do separatismo* (1935) entre outros]. O primeiro dos artigos é de 31 de agosto.

[à direita] *Vidas secas*, filme de Nelson Pereira dos Santos, 1963

[Carta a Allyrio] » Graciliano Ramos

Prezado Allyrio[1]:

Tenho procurado avistar-me com Monte Brito, mas esse seu amigo é vaporoso, é abstrato, abala-me as convicções, atira-me ao idealismo, insinua-me a suspeita de que um ser livre de carne e osso é capaz de escrever extensos rodapés. Na livraria e no jornal percebemos a sombra de Monte Brito; em vão nos esforçamos por ver-lhe a figura, ponderável, com as suas fraquezas e as suas incongruências, imperceptíveis na folha onde se alarga e aprofunda o pensamento. Você, ótimo Allyrio, me afirma conhecer de perto o vivente singular. Não indago mistérios — e, como a asserção me é útil, peço-lhe que transmita à personagem fugitiva, pelos meios convenientes, este solilóquio derramado.

Quero referir-me ao longo ensaio de Monte Brito, exposto no *O Jornal* em seis domingos. Tenho fornecido assunto ao homem, deveria achar-me vaidoso, imaginar haver ganho nestes últimos tempos algumas polegadas. Não sucede, porém, isso, pois as minhas letras apenas serviram de pretexto ao admirável estudo; com elas, ou com qualquer outra matéria-prima, as largas colunas teriam sido lançadas no suplemento, graves e valiosas. Assim, recolho-me discreto, dou a Fabiano, Luís da Silva e Paulo Honório o mérito escasso que eles tiveram na vida.

Ao ler Monte Brito, muitas vezes me pareceu distinguir os meus insetos sociais através de uma lente de microscópio. Nesse aumento excessivo com certeza surgiram pormenores invisíveis a olho nu, mas convém antes de tudo mencionar a honestidade rigorosa do observador: as criaturas, ampliadas e vistas sob luz forte, de nenhum modo se deturparam: as conclusões nasceram de fatos irrecusáveis.

É essa a principal virtude, suponho, do seu amigo, rara num país onde não precisamos justificar opiniões. A nossa crítica, decisiva, dogmática, pouca importância liga às cobaias que lhe chegam às garras; tem preguiça de investigar, arroja-se a dissertações inoportunas, falsifica um texto com citações inverídicas. Naturalmente não são todos os críticos; aludo aos que procedem assim.

Nem sempre, julgo, o comportamento leviano revela irresponsabilidade ou malícia: enxergaremos nele talvez deficiência de método. Em vez de se considerar um livro, medi-lo, pesá-lo, toma-se de ordinário uma parte dele, abandonando passagens nocivas a afirmações apriorísticas. Desse modo um católico provará que também sou católico; outros alinharão princípios morais, quererão obrigar-me a escorar-me neles. Pregam-nos rótulos, matriculam-nos à força numa ou noutra escola; exumam padroeiros exóticos, os figurinos que dizem adotarmos.

1 A crítica consistente corajosamente engajada de Monte Brito encontra repercussão no romancista, que lhe endereça esta carta publicada na semana seguinte, em *O Jornal*. Allyrio Meira Wanderley sofreu o "1º processo contra a propaganda bolchevista nas letras". *A noite*, 26.12.1940. Acusado pelo juiz e membro do TS nacional Raul Machado ["A insídia comunista nas letras"] — é absolvido por unanimidade. Cf. SANTOS, Idelette M. Fonseca dos (Org.). *Dicionáro literário da Paraíba*. João Pessoa: Fundação Casa de José Américo — UFPB/SEC /A União, 1994

Como se tivéssemos a pretensão de avizinharmo-nos dessa gente grande. Enfim nos atribuem as suas idéias, as suas preferências, os seus ódios.

Pergunto a mim mesmo se poderia ser de outra forma, se não estão certos. Devem estar. Não somos nunca, é possível, inteiramente objetivos: reproduzimo-nos tentando ocupar-nos de outra pessoa. Monte Brito, porém, identifica-se tanto com as minhas histórias que nos dá a impressão esquisita de sair de si mesmo, analisar, comparar, aceitando casos e indivíduos como estão no romance, bem ou mal, não como ele acaso desejasse vê-los. Nada trunca, nada enxerta.

Se não me engano, é razoável imputarmos isso a uma concordância de juízos. Como admitimos certo número de noções e apreciamos de igual jeito a sociedade, não lhe terá sido muito difícil explicar e comentar sem receber choques, sem ferir-se em nenhuma aresta.

Aliás, excluindo essa analogia de conceitos, alcançaremos uma interpretação verdadeira? As minhas narrativas, confessemos, são chinfrins, mas foram construídas na terra, as minhas mãos bisonhas pretenderam cavar alicerces. Não terá isso contribuído para que Monte Brito me olhasse com simpatia? Se eu conseguisse uma obra-prima isenta de realidade, feita com pedaços de sonho, não lhe torceria Monte Brito o nariz? Foi, presumo, a afinidade que lhe excitou a perspicácia e o levou a descobrir nos meus escritos o material necessário ao seu trabalho. Isto e o conhecimento perfeito da região estudada por mim, dos nossos hábitos, da nossa economia, das nossas tradições, da nossa língua.

Vistas à distância, essas coisas se mostram às vezes desprovidas de interesse; buscamos selecionar minúcias, agrupá-las — e os leitores recebem delas um retrato pálido e frio. Certas observações perturbam a rotina, lesam modelos consagrados. Se exibirmos, por exemplo, desavenças familiares, pais a brigar com filhos, arrepiar-se-ão, como se resvalássemos em sacrilégio. Não investigam se as discórdias existem: preferem negá-las, reputar-nos inimigos por nos arriscarmos a desacatar os seus padrões velhos.

Monte Brito e eu percorremos o sertão do Nordeste — e não temos conveniência em cantar loas aos mandantes de lá.

Teve o bom gosto de não me oferecer amabilidades irritantes, comuns na literatura nacional. À míngua de substância, é freqüente rechearem-se artigos com adjetivos. E já alguém se lembrou de ornando um cavalheiro vastamente impresso e discutido elogiar-lhe as gravatas. Veja só, um homem trata de poesia e desce a usar recursos de natureza indumentária. Longe disso, Monte Brito desdenhou até a minha sintaxe, que afinal é superior à roupa. Muitos agradecimentos a ele, prezado Allyrio. E abraços para você.

O Jornal, Rio de Janeiro, 2.11.1947. Recorte do Instituto de Estudos Brasileiros.

São Bernardo, filme de Leon Hirszman, déc. 70

Rente ao chão do texto » Eliane Jacqueline Mattalia

Resumo O artigo sinaliza a importância da fidedignidade do texto literário e a necessária atenção aos originais, tangenciando pontos teóricos de gênese textual ou arqueologia do texto a propósito de *Infância* de Graciliano Ramos.
Palavras-chave Graciliano Ramos » Problemas de edição » Manuscritos e edições

Abstract *This article shows the importance of the fidelity to literary texts and the necessary attention to the originals. It touches theoretical points of the text genesis or the text archeology on the context of* Childhood, *by Graciliano Ramos*
Key words *Graciliano Ramos » editing problems » manuscripts and editions.*

"Bebo água de todo rio", refresca-se Riobaldo[1]; mas, na confluência das águas, a crítica nem sempre bebe de boas fontes, nem sempre se baseia em textos fidedignos.

Exemplo de conjunção infeliz é o poema "Áporo" de Carlos Drummond de Andrade que aparece, em certa versão impressa, na leitura de Luiz Costa Lima: "Um inseto cava,/ cava sem alarme/ *perfumando* a terra/ sem achar escape". E, em *Lira e antilira* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 188), o ilustre crítico viaja com inocência: "A escavação do inseto *perfuma* a terra, mas a escava sem perfurar, *sem achar escape.*" (O sublinhado é nosso.) O original de Drummond, no entanto, dizia *perfurando*, "Um inseto cava,/ cava sem alarme/ perfurando a terra/ sem achar escape"... Em 1995, apresenta-se este texto no comentário.[2]

Graciliano Ramos, ele próprio jovem revisor em sua primeira estada no Rio de Janeiro, pragueja bem-humorado: "É o diabo!"

> Mas eu me quero referir apenas àquilo que levianamente se introduz nos artigos que um desgraçado escreve.
>
> Como todas aquelas tentações — o belo tipo, as entrelinhas, os grifos, o papel de uma brancura que acaricia a vista — se tornam feias com a introdução do termo funesto! [...]
>
> E tudo por causa da simples troca de uma letra modesta, coisa que parece insignificante, mas que tem o poder de transformar as palhas em pulhas, as hastes em hostes, os corpos em cornos.[...]
>
> É o diabo!
>
> E o senhor também rabisca para a imprensa, hein?
>
> Vou jurar que tem tido suores frios e tem chorado muitas vezes.
>
> (*Paraíba do Sul*, 27.5.1915.)[3]

Próximo ao lançamento, pela Record, da reedição das obras de Graciliano, em 1976, Adriano da Gama Kury envia ao *Jornal do Brasil*, carta[4] advertindo sobre as edições da Martins (de 1960 a 1975), que haviam introduzido erros no texto, entre outros, de concordância. Uma agressão ao prosador impecável, que tanto buscou a expressão justa, traço de estilo. Ou, para citar outra crônica de juventude, "um coice à sua memória"[5].

Pouco depois, em 1978, Valentim Facioli protesta contra a má qualidade editorial da obra, mencionando as edições da Martins e da Record ("Reescreveram Graciliano"[6]). Com o argumento de oferecer um exemplar a preço mais acessível,

1 ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas.* 15ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, p. 10.

2 *Lira e antilira.* 2ª ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

3 *Linhas tortas.* São Paulo: Martins, 1962. Primeira parte, crônica X, p. 35.

4 Arquivo GR-IEB-USP, Série Recortes, Fortuna Crítica, Caixa 5, s.d. [1976? O contrato com a Record é de outubro de 1975.]

5 "[...] um coice à memória de Eça" — indigna-se ele, com a destruição em Lisboa da estátua da Verdade, em homenagem a Eça de Queirós: "monumento que era um primor de escultura", a "*Verdade*, velada pelo *manto diáfano da fantasia*". *Jornal de Alagoas*, mar. 1915. Em: RAMOS, G. *Linhas tortas*, ed. cit., crônica III, p. 14-7.

ou simplesmente obedecendo à pressa "do mercado" (*São Bernardo* teve "17 edições em apenas oito anos"), descuidam-se do texto: erros gritantes na 29ª edição de *São Bernardo* sugerem que se recolha "o monstrengo" com salto de parágrafos e outras falhas. Para proteger o leitor que afinal merecia um texto minimamente fidedigno.

Em 1992, em comemoração ao centenário do escritor, muito se corrigiu: a Coleção Graciliano Ramos[7], reedição do conjunto de obra, apresenta de fato texto bastante melhorado em relação às edições anteriores, ainda que não cem por cento confiável.

Entre os melhores acertos, finalmente a acentuação correta: *sinha* Vitória e não *sinhá*. O paroxítono *sinha*, axiônimo tradicional popular no Nordeste, reverência em linguagem doméstica para a mulher do povo (como *sinha* Leopoldina em *Infância*[8], *sinha* Terta em *Histórias de Alexandre*[9], sinha Guariba e *sinha* Rã em *A terra dos meninos pelados*[10]) — e não o oxítono *sinhá*, "tratamento dado pelos escravos à sua senhora", à patroa[11].

A Coleção da Record corrige bem, ainda, em *Linhas tortas*, obra póstuma: "a mentira é filha da [vacilação]"[12]. O correto, "a mentira é filha da CAVILAÇÃO", palavra provavelmente desconhecida pelo revisor da Martins, que a substitui pelo termo conhecido.

No entanto, *Linhas tortas* permanece com diversos problemas de edição; por exemplo, o "empastelamento" dos nomes dos criados exemplares Passepartout e Conseil, que aparecem deslocados.[13]

(O primeiro criado, personagem de Jules Verne.)

Uma parte dos problemas de revisão, no entanto, vem das últimas edições da José Olympio (1952 em diante). Os revisores nunca são infalíveis. Mas, reconhecermos nossos erros, retificando-os, em nada nos diminui. As rasuras necessárias são, às vezes, lição de humildade no manuscrito de um grande escritor, que risca e reescreve, corrigindo-se quantas vezes for preciso. A repetição em série do erro é que em nada valoriza nossos produtos literários, frutos *de tanto trabalho humano*. E talvez aqui só repisemos o óbvio. Erros de revisão aceitos como texto são fato, porém, tão comum que talvez o presente artigo assim se justifique. Especialmente porque a pesquisa universitária tem papel relevante diante de nossa relativa pobreza editorial.

Queremos ainda uma vez defender os estudos pacientes de originais, o que pareceria acenar para a solução de tais problemas aparentemente tão rasos, dos

6 *Folha de São Paulo*, 3.2.1978, p. 61.
7 13 vols. São Paulo: Record, 1992.
8 "Amaro vaqueiro, caboclo triste, encourado num gibão roto; *sinha Leopoldina*, companheira dele, vistosa na chita cor de sangue; mulheres que fumavam cachimbo." *Infância*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945. (Nuvens, § 12.) [O acento também se percebe, por exemplo, no ritmo e nas rimas desta composição popular: "*Sinha Mariquinha/ Mariquinha tinha*/ sua velha casinha/ nos tempos do amor// E a ventania/ por riba da serra/ pegou a casinha/ e escangalhou..."]
9 1ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944. Sucede também "*sinha* dona" em *Histórias de Alexandre* ("Um papagaio falador") e *Infância* ("Venta-Romba").
10 *A terra dos meninos*

quais selecionamos apenas alguns rápidos, pequenos exemplos. Só então, num segundo momento, poderíamos pretender que originais manuscritos representassem uma nova possibilidade de acesso à literatura, condições materiais novas; que favorecessem uma percepção diferente, aberta ao inesperado subsolo da criação literária, rios subterrâneos de textos, dimensão outra do trabalho de um escritor. Apoio sedimentado para possíveis vôos interpretativos.

> Somos sapateiros, apenas [...] e ficamos na tripeça, cosendo, batendo, grudando. ["Os sapateiros da literatura"[14]]

A odisséia de se pretender um texto fidedigno, especialmente no Brasil — onde nossas "tarefas são outras e mais urgentes", conforme conclama Carpeaux[15], onde livros são considerados quase desnecessários, chegamos à era da multimídia sem que boa parte da população tenha chegado sequer ao alfabeto — é digna de menção. Ainda assim, mesmo nos meios acadêmicos, trabalhos com fontes primárias continuam pouco valorizados. Tal pesquisa parece às vezes atividade subalterna, os faxineiros da literatura.

Sobre tal importância, e rapidamente, gostaríamos de apenas lembrar de passagem uma defesa de tese na qual ninguém percebera a linha repetida, o *empastelamento*, no texto discutido — pois o trecho era gramaticalmente aceitável, correto — a não ser certo pesquisador obstinado presente, que encontrara — depois de anos de pesquisa — a linha perseguida! trazendo à tona o texto original.

A busca por documentos em bibliotecas e arquivos, muitas vezes em situação calamitosa[16], depósitos empoeirados com prateleiras de "coleções inativas", caixas e pacotes de conteúdo desordenado, cujo acesso se perde, em parte extraviado — não deixa de ser uma nobre missão. Constitui tarefa imprescindível recuperar cuidadosa e permanentemente documentos para edição; corrigir muitas vezes edições que deturpam informações, coroadas pela crítica. Os resultados de uma investigação dessas fontes quase sempre surpreendem, superando as expectativas.

Bela contribuição, por exemplo, de Nádia R. M. C. Bumirgh, em sua oportuna "Proposta para uma edição crítica de *São Bernardo*", um capítulo do romance, anterior à primeira edição de 1934, publicado na revista *Momento*, documentos inéditos — e a seguinte pérola: no início do capítulo XXIV de *São Bernardo*, onde se lia: "Pancada em D. Glória também, que tinha gasto anos trabalhando como cavalo para criar aquela *sobrinha*" — conforme a pesquisadora

pelados. 24ª ed. São Paulo: Record, 2000. 1ª ed. Porto Alegre: Globo, 1939.

11 FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. [Feminino de "sinhô", "corruptela" de senhor. Como no romance do baiano Afrânio Peixoto, *Sinhàzinha*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1929. Como na peça do gaúcho Ernani Fornari (1899-1964): *Sinhá moça chorou...* São Paulo: Martins, 1940.]

12 *Linhas tortas*. São Paulo: Martins, 1962, crônica II de "Traços a esmo", p. 56.

13 Crônica XII, 17.6.1915, em *Linhas tortas*. São Paulo: Martins, 1962, p. 40. [Na ed. Record, p. 38.]

14 "*Somos sapateiros, apenas*. Quando, há alguns anos, desco-

esclarece, leia-se *cobrinha.*" Paulo Honório, ainda mais furioso com Madalena, a esta assim se refere, conforme nota: "Até a 3ª ed., última revisada por GR, encontramos o termo cobrinha e não sobrinha, como aparece a partir da 4ª edição. Este erro tipográfico ou de revisão perpetuou-se até os nossos dias."[17]

Há outras falhas miúdas, embora este pequeno artigo não pretenda nem de longe ser exaustivo.

No primeiro capítulo de *Memórias do cárcere*, obra póstuma[18], primeira parte, Viagens, sexto parágrafo. Impresso *não* em lugar de *nos*. Corrijamos:

> [...] Outros devem possuir lembranças diversas. Não as contesto, mas espero que não recusem as minhas: conjugam-se, completam-se e *nos* dão hoje impressão de realidade. [...][19]

Infância (esboço de edição): nota da pesquisa ou dos rios subterrâneos

Em *Infância*, também: as sertanejas não embriagavam seus filhos à noite "com uma *garrafa*", mas "com uma *garapa* de vinho forte". O revisor quis pretensamente corrigir uma *garapa* que não fosse de cana... O erro tipográfico — garrafa — cometido na 2ª edição[20], p. 36 — compromete várias edições subseqüentes (até uma recente, vendida em bancas de jornal, encadernação azul[21]). Graciliano também *não* escreveu o que vem impresso em todas as edições de *Infância*, desde a 2ª edição, no capítulo Cegueira: "Acomodava-se a epopéia à *cantiga.*"

Graciliano escreveu (e, doente, no final de 1952, com certeza não fez revisão):

> Acomodava-se a epopéia à *catinga.// Mestre piloto, Onde está o seu juízo?/ Por causa de sua cachaça/ Todos nós estamos perdidos.*

Essa permuta de uma letra durante o processo de edição interfere profundamente no universo semântico; o fato, o "acomodar da epopéia à catinga", que se refere à marujada, antecipa as narrativas de Padre Pimentel no capítulo Um intervalo, em que, no imaginário do menino, Canaã, *terra de leite e mel*, associa-se aos engenhos de cana-de-açúcar.

Tendo procurado trazer para o centro da discussão o cuidado com os originais, com a idoneidade do texto, passamos agora a mencionar algum resultado da pesquisa de fontes primárias[22] realizada basicamente no Instituto de Estudos Brasileiros da USP — no qual o Arquivo Graciliano Ramos permite ao pesquisador conhecer um pouco a história da escrita do conjunto de obra de Graciliano,

nhecidos, encolhidos e magros, descemos das nossas terras miseráveis, éramos retirantes, os flagelados da literatura. Tomamos o costume de arrastar os pés no asfalto, freqüentamos as livrarias e os jornais, arranjamos por aí ocupações precárias *e ficamos na tripeça, cosendo, batendo, grudando.*" RAMOS, G. "Os sapateiros da literatura", em *Linhas tortas*, op. cit.

15 "A literatura e os alfabetizados". In: _. *Reflexo e realidade.* Rio de Janeiro: Fontana, 1976.

16 Desafiamos o leitor a consultar uma coleção de jornais no arquivo público de Alagoas, por exemplo.

17 BUMIRGH, Nádia Regina Marques Coelho. *Proposta para uma edição crítica de São Bernardo de Graciliano Ramos.* São Paulo,

registrada nos manuscritos e nas publicações dispersas; a série Recortes permite conhecer algo da repercussão da obra no tempo.

Reconstituindo o percurso de composição de *Infância*, primeira "autobiografia ficcional" do autor de *Vidas secas*, nosso estudo procurou surpreender — em meio à intricada documentação — momentos e aspectos importantes daquela gênese textual. Investigaram-se assim, nos documentos (autógrafos, datilografados, impressos), vestígios de um processo estético-literário, caminhos e atalhos da composição.

Infância constitui um longo trabalho de escrita, cuja análise traria proveito, a nosso ver, contribuindo quem sabe para outras abordagens de Graciliano, baseadas naquela documentação até então inexplorada.

Nossa pesquisa tencionou mostrar também que o processo através do qual uma grande obra se ergue talvez mereça tanta atenção quanto a obra final, editada. É o que aprendemos com Almuth Grésillon:

> Os manuscritos são o suporte sobre o qual a beleza de um texto é progressivamente promovida à existência. [...] essa reconstrução científica de um dinamismo extinto, esse *tornar-se obra* merecem atenção.[23]

Procuramos, enfim, traçar, com base em manuscritos, recortes, provas e edições, uma hipótese sobre a elaboração problemática e bela de *Infância*, sobre o itinerário dessa produção literária.

O esforço de investigar pormenores em documentos autógrafos pretendeu, ainda, trazer à tona alguma nova informação sobre a concepção de escrita por parte de Graciliano Ramos — ou quem sabe pretendeu apenas, mais modestamente, confirmar aquilo que parte da crítica afirma há tempo sobre o escritor cujos procedimentos estilísticos, na pesquisa, seriam apontados de maneira um pouco mais palpável, talvez, documentalmente, em detalhe.

Nosso estudo constituiu, portanto, lenta pesquisa, decifração, transcrição, cotejo, análise, interpretação dos vários escritos que se transformaram em capítulos de *Infância*. Os documentos, numerosos, densos, eram basicamente autógrafos, 300 páginas, cópias datilografadas com intervenções autógrafas, mais 32 publicações na imprensa de textos avulsos; além de três provas tipográficas e de um exemplar da 1ª edição, de 1945, estes últimos corrigidos de próprio punho.

Tal trabalho com manuscritos exige paciência e humildade, uma vez despertada nossa paixão. O objeto da paixão é objeto de conhecimento. E como a paixão

1998. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) — FFLCH-USP, p. 261.

18 Publicada meio às pressas para, em outubro de 1953, comemorar os 61 anos do escritor falecido em março daquele ano.

19 *Memórias do cárcere*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, p. 10. [Usamos CAIXA-ALTA para as substituições.]

20 *Infância* (memórias). Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.

21 *Infância*. São Paulo: Record/Altaya, 1995. (Mestres da Literatura Contemporânea.)

22 *Infância* de Graciliano Ramos: gênese textual, trabalho estilístico (esboço de edição). São Paulo, 1996. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) — FFLCH-USP.

23 GRÉSILLON, Almuth. *Élements de critique génétique*. Paris: PUF, 1994, p. 206. As

às vezes ofusca, cega, também nos ocorreram preocupações éticas no lidar com manuscritos. "[...] o manuscrito é sempre um documento escrito para si mesmo, não destinado em princípio ao olhar externo", escreve Jean-Louis Lebrave; "documentos de gênese não são escritos públicos".[24]

A investigação de papéis pessoais, conservados pelo escritor e por sua família invade, postumamente, uma privacidade: adentra o espaço de uma intimidade, universo pessoal da criação — tudo isso para *pilhagem* de algumas informações que o autor na época não trouxe a público.

Quem pesquisa manuscritos deve, como qualquer outro profissional, tomar alguns cuidados éticos, pois a pesquisa lê aquilo que o escritor não quis que fosse publicado, riscando, anulando, tornando muitas vezes ilegível.

Confiamos, porém, no valor dessa leitura que focaliza, por outro ângulo, o paciente trabalho de invenção literária de alguém cuja obra é patrimônio público. O estudo dos documentos em sua materialidade só faz expandir a contribuição desse artífice ou artesão.

A letra, os sinais inscritos no papel evocam, de maneira singular, quem os produziu. "Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso." (Walter Benjamin, "O narrador"— Trecho 19).

> Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria-prima — a vida humana — não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria a sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência — a sua e a dos outros — transformando-a num produto sólido, útil e único?[25]

Descrevendo os manuscritos em sua materialidade, identificando campanhas de escrita, etapas de redação, reformulação de períodos, procuramos iluminar por dentro o trabalho expressivo, literário: que critérios norteiam as emendas? qual a poética subjacente àquela prosa?

Numa concepção clara e didática, democrática, dos estudos de manuscritos e da gênese textual, Almuth Grésillon afirma que, nos manuscritos, no fundo, o que buscamos é conhecer "como foi escrita uma obra amada". O trabalho em processo, de Graciliano Ramos, neste caso, seria exemplar.

Mas o pesquisador precisaria fazer de seu objeto — o manuscrito literário — um documento e não um monumento. É uma importante lição de Le Goff em "Documento/monumento"[26].

traduções do francês são de nossa responsabilidade.

24 "La critique génétique: une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie?" *Genesis*, 1. (Paris), CNRS, 1992

25 BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas.* Magia e técnica, arte e política. (Trad. Sergio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 221.

26 Enciclopédia Einaudi. Vol. "Memória".

O manuscrito, belo e valioso, objeto único, marcado pelo autor, "entidade que não mais existe", o manuscrito não deve ser fetichizado. É ele um documento.

Por isso, por ser um documento, que etimologicamente "ensina" (mesma raiz de *docere, doc*) e por estar tão sujeito a interpretações, ele pode ser rapidamente transformado em monumento. "*O que transforma um documento em monumento é sua utilização pelo pode*" (P. Zumthor *apud* Le Goff).

"O documento não é inócuo. É antes de mais, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também de épocas sucessivas durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. [...] O documento é monumento. [...] É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos."[27]

> Graciliano não era uma estátua, mas um companheiro, um igual, todos envolvidos no risco da militância clandestina. (Jacob Gorender)[28]

Analisar as etapas sucessivas de trabalho, numerosas intervenções, transformações textuais, os diversos aspectos da sua formação, seu erigir-se enquanto texto literário — amplia extraordinariamente a perspectiva histórica, humana, de quem se debruça sobre o trabalho criativo de um escritor. Tal objeto de pesquisa, um outro acesso para os estudos literários, constitui-se, cresce e aprofunda raízes, tornando-se mais nítido seu lugar entre os estudos literários brasileiros[29].

Suporte material do texto, prossegue Almuth Grésillon, o manuscrito *testemunha*.

> O manuscrito literário testemunha: a arte de escrever dos 'grandes escritores', sua maneira, nunca igual a nenhuma outra, de inscrever, preto no branco, uma parte da elaboração textual; regras e transgressões de um código; invenções e tateios, cognitivos e de linguagem, da criação verbal; o estabelecimento progressivo de um estilo; práticas de escrita individuais e coletivas [...][30]

Podendo trazer materialmente informação ou novidade, o manuscrito possibilita redimensionar o objeto literatura, ajudando a escavar, sob este, o processo de produção literária.

A primeira fase de nosso trabalho consistiu na decifração e na transcrição dos autógrafos e dos textos publicados em jornais e revistas. Paralelamente à transcrição e ao cotejo, procedeu-se à busca, em outras instituições de pesquisa, para

(Trad. Bernardo Leitão e Irene Ferreira). Porto: Casa da Moeda, 1984.

27 LE GOFF, Jacques. "Documento/monumento". In: *Enciclopédia Einaudi*. Op. cit.

28 GORENDER, Jacob. "Graciliano Ramos: lembranças tangenciais". *Revista do Instituto de Estudos Avançados* (São Paulo), nº 23, jan.- abr. 1995.

29 De 1985 a 1999, foram seis encontros internacionais promovidos pela Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário nas universidades brasileiras, em São Paulo, João Pessoa, Salvador, entre outras numerosas iniciativas, como a revista *Manuscrítica* e extensa bibliografia.

30 GRÉSILLON, Almuth. Op. cit., p. 77.

complementação de dados, de recortes mutilados, etc. Em vários recortes, faltavam fragmentos dos textos. Eram recortes do Rio de Janeiro, fundamentalmente, cuja reconstituição se mostrou possível.

Reunimos assim um volumoso conjunto, em parte riscado e emendado. O contato direto com os originais autógrafos possibilitou uma leitura mais nítida, e a distinção das diferentes tonalidades de tinta, que quase sempre atestam diversos momentos da escrita.

Graciliano Ramos só redige a mão. A tinta ou a lápis, os primeiros textos. Os demais, os passados a limpo, sempre a tinta. Passa a limpo várias vezes, assinando apenas aqueles que pondera como aceitáveis.

São 32 publicações de narrativas avulsas, anteriores à primeira edição de 1945. *Impressões da infância*, título impresso nas provas tipográficas. 40 capítulos programados e redigidos — 39 efetivamente publicados. Alguns títulos modificam-se:

— Sombras/ Nuvens
— José/ O moleque José
— As Almas, A família Sabiá / incorporados a Vida nova
— Letras/ desdobrado em Leitura, Escola
— A casa de meu avô/ Meu avô
— História dum cinturão/ Um cinturão
— Emília/ Os astrônomos
— Caveira/ Um incêndio
— Várias personagens/ A vila
— Rosenda/ que parece em Cegueira
— Duas escolas / desenvolvido provavelmente em Adelaide e Um novo professor
— Seu Nuno / personagem de Um intervalo

Finalmente, dois títulos suprimidos, de leitura extremamente difícil:

— [Política?] ou [Políticos?] e
— [Loucos?] ou [Livros?].

Política: embutido no feroz capítulo Fernando.

Se [Loucos], talvez, em Mário Venâncio, referência irônica aos freqüentadores da Instrutora Viçosense[?]. Se [Livros], provavelmente refundido em Jerônimo Barreto.

Entre os textos autógrafos, "Minha gata", capítulo excluído[31], um depoimento sobre a elaboração de Infância, prevendo escrita de *Memórias do cárcere*. E, ainda, narrativa para um hipotético 2º volume de memórias, [*Juventude*].

31 ["Era uma gata mourisca, vagabunda e magra, com certeza pertencente á escoria dos telhados, feia e suja, pelada em alguns pontos. Chegou um dia na loja, miando, miando em demasia, a barriga sumida. Dei-lhe um pires de leite e untei-lhe as patas com manteiga, para que ella comprehendesse que o chão ali era bom [...] Autógrafo a tinta preta. Arquivo GR-IEB-USP. Cf. Dissertação de Mestrado sobre *Infância*, citada, vol. I.

Concretamente, tal linha de pesquisa talvez se aproxime, como nenhuma outra, de um escritor, em possibilidade de revitalização dinâmica de seu trabalho, para que a este se atribua o devido valor de resultado de toda uma existência humana.

Da velha e sólida crítica filológica aos sofisticados e instigantes estudos de gênese textual, ou arqueologia do texto — sejam quais forem as *linhas d'água* ou de pesquisa, que muito acrescentam aos estudos literários, sejam quais forem os tamanhos ou formatos das embarcações — Riobaldo, Fabiano, insetos *sem escape* — *a* universidade precisa promover o tratamento das águas, se responsabilizar pelo texto, pela sua pureza.

Iluminado pela *"luz das muitas auroras que ainda não se levantaram"*, como quer Carpeaux[32] — e do "fundo dos tempos", água da vida, sopra o conselho sempre atual de Walter Benjamin:

"Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela" pois nem os mortos "estarão em segurança se o inimigo vencer". "E esse inimigo não tem cessado de vencer."[33]

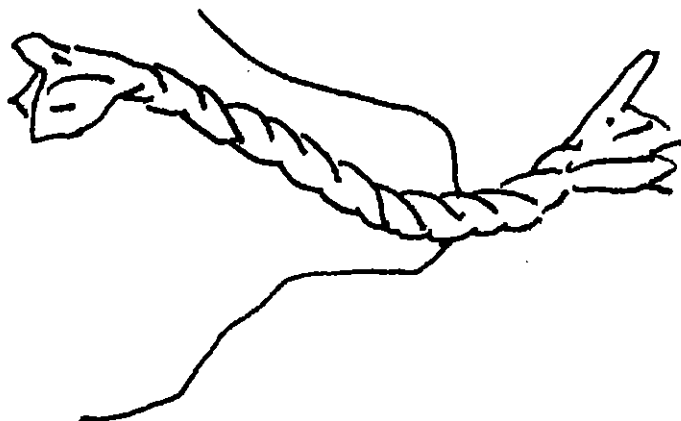
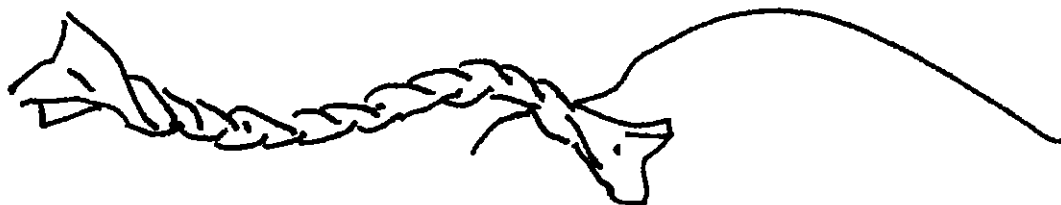
32 CARPEAUX, O. M. "A querela da história literária". *O Jornal*, Rio de Janeiro. Agradecemos a Zenir Campos Reis esta e outras informações.

33 BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. (Trad. Sergio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1985.

Eliane Jacqueline Mattalia é doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo.

Vidas secas, filme de Nelson Pereira dos Santos, 1963.

Diodoro

Ayde Veiga Lopes

Minha tia-avó Deocleciana foi menina há muito, muito tempo. Casou-se no tempo de casar e teve muitos filhos, como convinha em seu tempo. Viveu decerto algumas alegrias e uns tantos desgostos, como todo mundo; de umas e de outros eu nada sei, e nem ela, que já não se lembra.

Tudo cumprido, o que restou de minha tia é quase só o que posso ver: o corpo diminuído e trêmulo, um barco à deriva na sala antiga em que a visitamos, meus pais e eu, numa tarde qualquer.

— *Mãe, veja só quem está aqui: Fulana e Sicrano, e a filha mais nova deles. Lembra, mãe, sua sobrinha, filha de sua irmã Waldomira.*

Anos atrás minha tia talvez ficasse constrangida por não reconhecer quem deveria. Agora, nem isto. Tudo passou, nunca foi, ou foi em demasia. Pai, mãe, irmãos, irmãs, marido, filhos e filhas, netos, os vários tons de sépia que se perfilam na parede sépia, são todos estranhos, vozes que chegam sem voz, da outra margem.

— *Não sei de Waldomira.*

As velhas histórias da família, casos d'antanho, aquela vez no Bom-Jardim, as mesmas visitas repetidas vezes apresentadas ("quem é mesmo essa gente?"), tudo é novo, e em seguida é nada: dissolve-se na névoa do tempo excessivo, na alvura desta mesa em que vários tempos comungam e se esvaem.

— *Come um bolinho, mãe, é daqueles que a senhora gosta.*

— ...

— *Pedacinho só, mãe, comeu quase nada hoje. Come, antes que Dioloro chegue.*

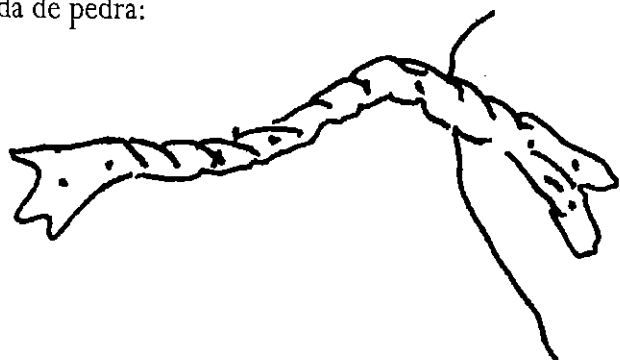
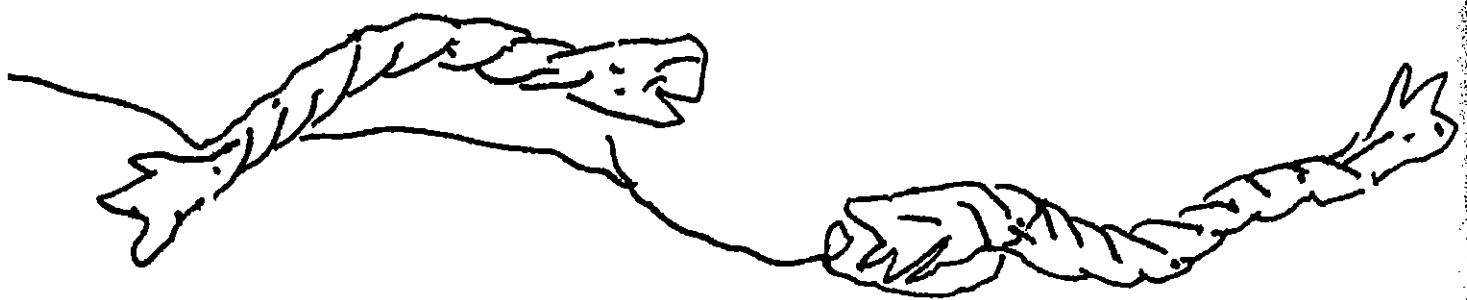
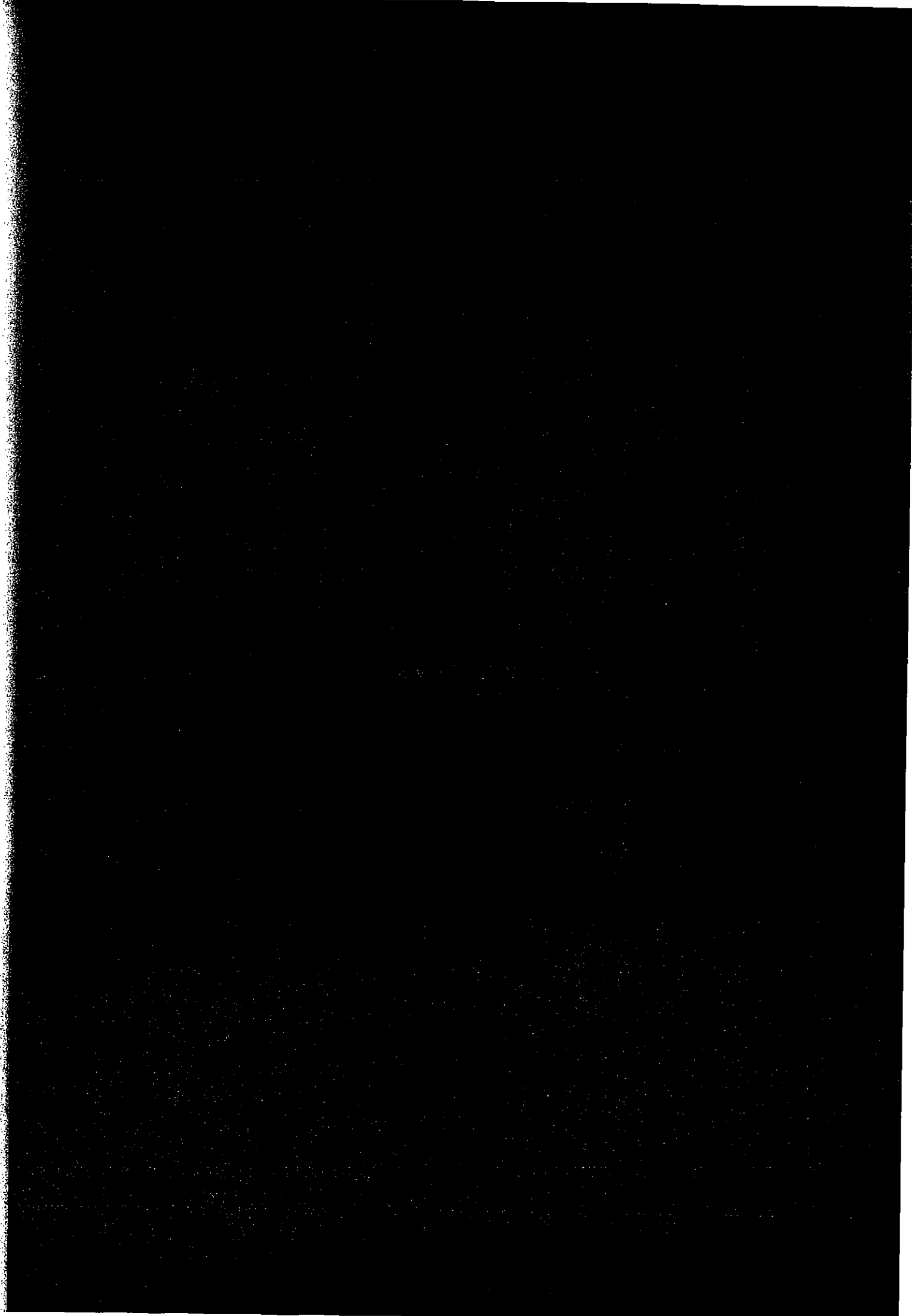
— *Dioloro vem?*

— *Vem, mãe, acho que vem.*

Ninguém sabe. Ninguém viu. Dioloro é só nome de quem foi, abracadabra que se pronuncia para que ela se lave e coma um tantinho, fogo de artifício, chuva de estrelas... Dioloro... O que seriam estas cintilações na sala, vagalumes nos olhos de minha tia? Ouso perguntar?

— *Tia, me conte, quem é Dioloro, tia?*

É outro tempo, e primavera. Deocleciana, menina, mãozinha apertada no peito, inclina-se para a menina que a visita muitos anos depois, e lhe concede a jóia mais rara, relíquia guardada em fenda de pedra:

— *É meu amor, meu amor, meu amor...*

Entre a tradição e o Novo Mundo

[Um ensaio sobre a poesia de Cláudio Manuel da Costa]

Ricardo Martins Valle

Resumo A partir da leitura de Cláudio Manuel da Costa, este ensaio propõe indagações sobre a adequação do olhar do intérprete ao texto envelhecido. Avaliam-se os limites de algumas formas de apropriação do passado, procurando maleabilizar as relações entre a reflexão moderna e a reconstituição dos critérios de época. **Palavras-chave** Cláudio Manuel da Costa » poesia » Arcadismo

Abstract *From the readings of Claudio Manoel da Costa, this essay raises questions on the adequacy of the interpreter's view of aged texts. The limits of the relationship between modern reflection and the reconstitution of the criteria of a period are evaluated.* ***Key words*** *Claudio Manoel da Costa » poetry » Archadism*

Tudo em redor é tanta coisa e é nada:
Nise, Anarda, Marília... — quem procuro?
Quem responde a essa póstuma chamada?

Que mensageiro chega, humilde e obscuro?
Que cartas se abrem? Quem reza ou pragueja?
Quem foge? Entre que sombras me aventuro?

Que soube cada santo em cada igreja?
A memória é também pálida e morta
sobre a qual nosso amor saudoso adeja.

O passado não abre a sua porta
e não pode entender a nossa pena.
[...]

[Cecília Meireles. *Romanceiro da Inconfidência.*]

Aproximação do método* Entendendo que todo discurso se situa numa especificidade histórica, tanto a obra literária como a crítica devem ser observadas segundo essa limitação e essa complexidade. A adoção de uma leitura histórica consiste fundamentalmente em que não se podem admitir critérios atemporais ou universais. Essa perspectiva implica eliminar, o quanto isto seja possível, os anacronismos e pressupostos deslocados, o que não é senão reconhecer a complexidade e a limitação, essencialmente humanas, que envolvem cada momento presente de que a história se compõe: entre as imagens repropostas do passado e o desconhecimento do futuro; e, ainda, entre as reelaborações ideológicas do passado, pela memória individual e coletiva, e os projetos de futuro, definidos no presente pelos anseios e temores de nossa ignorância capital.

Os riscos e limites dessa perspectiva são a constituição e estagnação de um sistema interpretativo fechado, que se restrinja à reprodução das regras e critérios antigos, suprimindo o lugar histórico do leitor. A leitura tenderia, com isso, a fechar-se numa antiga hermenêutica filológica, excluindo a reflexão.

"**A**s regras e critérios tradicionais da interpretação filológica precisam ser revistos à luz da compreensão moderna de poesia."[1] Hermenêutica filológica, enquanto *sistema de regras práticas*, e hermenêutica filosófica, enquanto *teoria do conhecimento*, não devem anular-se mutuamente, uma vez que a primeira traz implícita uma determinada teoria do conhecimento e a segunda não precisa renunciar a uma reformulação das regras antigas, nem deve subestimá-las. Não se pode, pela reconstituição dos critérios de época, ignorar o tempo que separa o texto envelhecido e a leitura interpretativa, mas também não se deve suprimi-lo em nome da permanência de uma *idéia* de humanidade que atravesse a história.

Maleabilizar as relações entre nossa perspectiva moderna, com suas distorções inevitáveis, e a reconstituição da perspectiva de época, com suas lacunas também inevitáveis, parece ser a tarefa mais difícil para uma hermenêutica literária que se pretenda mais do que descrição e menos do que recriação e uso da obra.

A tradição pastoril A poesia do século XVIII brasileiro costuma ser referida com desdém por ser considerada "literatura de imitação", excessivamente apegada às "convenções européias" e, por isso, seu estudo é, muitas vezes, tido como ocioso. A depreciação normalmente parte dos princípios da *sinceridade*, da *originalidade* e da *brasilidade*; três categorias que se enfeixam sob a idéia de *autono-*

*O presente ensaio é em grande parte devido aos estudos realizados durante a vigência de bolsa de pesquisa concedida pela FAPESP, entre 1996 e 1998.

1 "(...) die traditionellen Regeln und Kriterien der philologischen Interpretation müssen im Lichte des heutigen Dichtungsverständnisses revidiert werden." SZONDI, Peter. *Einführung in die literarische Hermeneutik*. 3.Aufl.Frankfurt, 1988, p. 13.

mia — do sujeito, da arte e do caráter nacional. Parece faltar à ficção pastoril uma autenticidade individual, estética e nacional, o que desagrada nosso gosto experimentado na poesia romântica e moderna.

Desse modo, o estudo literário, ao invés da compreensão do problema, busca exclusivamente a conformidade. Repugna ou deforma o historicamente diferente, para negá-lo enquanto problema, ou para conformá-lo à necessidade de justificação de nós mesmos. No segundo caso, opera um jogo de lentes, de aumento e diminuição, projetando uma nova imagem, cujo objeto se perde na espessura do tempo. No primeiro caso, a incompatibilidade ideológica ou programática leva à invalidação do diferente, negando um princípio fundador da crítica, a *suspension of desbelief* de Coleridge. É preciso, pois, compreender as "regras do jogo" para que se evite o olhar deslocado, pelo qual os signos estão definitivamente mortos no papel.

Na obra de Cláudio, sobretudo os poemas pastoris soam enfadonhos aos ouvidos de hoje, porque o Romantismo rompeu o fio da tradição bucólica clássica, que remonta a Teócrito e Virgílio e atravessa um vasto cemitério literário, de lousas gastas, quase ilegíveis para nós. As porfias poéticas sobre a beleza desta ou daquela pastora, os negaceios amorosos de pastoras inconstantes, as sanfonas e avenas com que se tecem desafios em versos à sombra de choupos ou faias são enredos, temas e cenários que não sobreviveram ao bucolismo do indivíduo, wertheriano, *sine bubulco nec bubus*, e, muito menos, à notação realista da prosa de ficção do século XIX.

Eu ponho esta sanfona, tu, Palemo,
Porás a ovelha branca, e o cajado;
E ambos ao som da flauta magoado
Podemos competir de extremo a extremo. (Soneto X)

Deixèmo-nos, Algano, de porfia;
Que eu sei o que tu és, contra a verdade
Sempre hás de sustentar, que a divindade
Destes campos é Brites, não Maria! (Soneto LXI)

Formosa é Daliana; o seu cabelo,
A testa, a sobrancelha é peregrina;
Mas nada tem, que ver coa bela Eulina,
Que é todo o meu amor, o meu desvelo: (Soneto XI)

Ingrata foste, Elisa; eu te condeno
A injusta sem-razão; foste tirana,
Em renderes, belíssima serrana,
A tua liberdade ao néscio Almeno. (Soneto LXV)

Esses versos são para os nossos dias como pintura em porcelana antiga, desta que imita o estilo de Watteau e que já anda em desuso: por nenhuma outra via o teor dramático e pictórico de estrofes como essas alcançou os nossos dias. As pastoras são *belas, ingratas, formosas* e *tiranas*, sua beleza é *peregrina*, e os rivais são *néscios, vis, infames, desastrados*: a adjetivação (assim como substantivos e verbos) restringe-se a um vocabulário estreito e previsível para a época, limitações que desagradam o gosto sempre reiterado pelo insólito inusitado. Além disso, Palemo, Elisa, Almeno, Algano, Brites, Daliana, Francelise, Eulina, Fileno, Belisa, Albano, Amarilis, Nise integram uma onomástica tradicional, fortemente motivada, mas talvez aborrecida, porque morta para nós.

É decerto custoso, com verdadeira franqueza de ânimo, atribuir sempre *beleza* a essa poesia, a não ser por algum escrúpulo de inteligência e dever de consciência histórica. Mas a mesma música (linguagem dita universal) que pareceria dissonância quase insustentável (para ouvidos educados em Bach e desencaminhados por Schoenberg e os outros) era, para Platão, harmonia que, por sua perfeição, penetrava mais fundo a alma, afetando-a mais fortemente do que qualquer outra das artes das musas. Hoje, fragmentariamente ressurrecta pela arqueologia musical, a mesma música que, deslocada de contexto, soaria para nós como moderna expressão do caos é a base do sistema pedagógico platônico, cujo fim é a formação do homem perfeito, segundo o princípio do "belo e bom"[2]. Avaliar o deleite e a graça que a poesia pastoril, até o século XVIII, pôde proporcionar ao ambiente social que a produzia e a recebia é, se vista de fora, quase tão difícil quanto compreender a beleza que tantos filósofos e poetas da Antigüidade atribuíam à música de seu tempo.

Para o tempo de Cláudio, essas miniaturas melodramáticas satisfaziam um gosto refinado pela erudição e pelo ócio. Dentre os trabalhos servis, os de pastor e lavrador pareciam os mais convenientes ao canto pela relativa placidez atribuída a esses ofícios e seus largos períodos de descanso. A aridez do trabalho bruto não chegava assim a entorpecer o engenho nem a envilecer a alma delicada.

> Agricola assiduo primum lassatus aratro
> Cantavit certo rustica verba pede.
> Et satur arenti primum est modulatus avena
> Carmen, ut ornatos duceret ante Deos. (Tíbulo. Liv. II, Eleg. I, vol. 51-4)[3]

Segundo o que o pensamento poético do século XVIII deduzia da poesia antiga, o ofício de lavrador, embora já decaído da Idade de Ouro, não obstaria o verso, por-

2 χαλόδ τε χαγαθόδ: A República. Livro III. 401d, 6ª ed. Lisboa: Gulbenkian, 1990.

3 *Apud* FREIRE, Francisco José. *Arte poética*. Liv. I, 2ª ed. Lisboa: s.n., 1759, p. 6.

que não lhe era vedado o ócio. Havia mesmo quem condenasse por inverossímil a poesia piscatória, porque a vida de pescador, cheia de perigos e trabalhos, não lhes permitiria "discorrer em objetos agradáveis à vista"[4], próprios às musas. Embora essa opinião sobre a inverossimilhança da poesia piscatória não fosse geral (aliás, pela própria autoridade de Camões), ela nos deixa entrever uma moral do trabalho, viva até o século XVIII, que fazia dos *prisci bubulci et agricolae* uma espécie de aristocracia dos primeiros tempos. Com seus nomes colhidos ou amalgamados no grego e no latim e muitas vezes aludindo a "maiorais" da corte, o bucolismo setecentista põe em cena uma rusticidade refinada que não aponta para o presente das relações de trabalho, mas para um passado reinventado de uma aristocracia fora de palácios. A preferência pelos pastores (inclusive sobre lavradores, caçadores e pescadores) no século XVIII parece seguir o critério do ócio, acompanhado de um gosto erudito pelo estado original da poesia. Pode-se, assim, compreender, ainda que palidamente, como essa poesia pôde encantar a fantasia do grupo social a que, em princípio, se dirigia. Leiam-se as primeiras falas da écloga *Belisa e Amarílis*.

Corebo

Agora, que do alto vem caindo
A noite aborrecida, e só gostosa
Para quem o seu mal está sentindo;

Repitamos um pouco a trabalhosa
Fadiga do passado; e neste assento
Gozemos desta sombra deleitosa.

O brando respirar do manso vento
Por entre as frescas ramas, a doçura
Dessa fonte, que move o passo lento;

A doce quietação dessa espessura,
O silêncio das aves, tudo, amigo,
Ouvir a nossa mágoa hoje procura.

Principia, Palemo; que eu contigo
À memória trarei, quanto deixamos
No sossego feliz do estado antigo.

Que esperas, caro amigo? Sós estamos:
Bem podemos falar: porque os extremos
De nossa dor só nós testemunhamos.

4 Idem. liv. III, p. 239.

Palemo

Não vi depois, que o monte discorremos,
Há tantos anos, sempre atrás do gado,
Noite tão clara, como a que hoje temos:

Mas muito estranho ser de teu agrado,
Que despertemos inda a cinza fria
Da lembrança do tempo já passado.

Oh! não sei, o que pedes: bom seria,
Que desse qualquer bem não cobre alento
O estrondo, que talvez adormecia.

Loucura é despertar no pensamento
O fogo extinto já de uma memória:
Não sabes quanto é bárbaro o tormento.

Em nos lembrarmos da perdida glória
Nada mais conseguimos, que ao gemido
Dar novo impulso na passada história.

Não se desperte o mísero ruído;
Que veremos, amigo, o desengano
De um bem caduco, de um prazer fingido.

Corebo

Debalde é a cautela; que o tirano,
Contínuo atormentar de uma lembrança
Não o pode abrandar o esforço humano.

Vê, como o teu ardor em vão se cansa;
E quanto mais te negas a meu rogo,
Despertas mais dos fados a mudança.

Buscar no esquecimento o desafogo
É não saber, que neste infausto empenho
Se ateia da memória mais o fogo. (Écloga xv)

"**D**o alto vem caindo a noite": começa o canto quando cessa o labor do corpo. E até que rompa o sol, quando o gado novamente chama ao trabalho, os dois pastores desfiarão a memória da perdida glória, despertando "a cinza fria da lembrança do tempo já passado". Com o repouso do corpo, ambos se entregam ao

trabalho da memória, fadiga da alma. A noite é deleite de quem sofre, porque a ela se voltam os temperamentos melancólicos, amarrados ao passado pela reflexão e pelos negros vapores de sua natureza. Sendo inútil buscar o esquecimento para o tormento das lembranças, a sombra deleitosa da noite é, ao menos, mais propícia para que se evoquem as "sombras errantes" do passado. Lembrar torna-se prazer para quem sofre, ainda que o contraste entre o bem passado e o mal presente faça maior o efeito da desgraça.

Trata-se, pois, de produzir certos efeitos desejáveis a uma sensibilidade refinada, seguindo meios previstos, mas numa disposição nova do material já cultivado. Para o seu tempo, toda a graça do poema estava na boa proporção com que, dentro de um cenário e uma linguagem conhecidos, o poeta dispõe imagens e sentenças que, com brevidade, traduzem a *natureza das coisas* aos *olhos internos da alma*. O caráter dialógico da écloga implica ainda uma aproximação gradual da verdade, "objeto e sujeito da Poesia" para o pensamento setecentista. Nisso entra um jogo sutil de formulações que se sucedem e se superam, como na correlação entre

> Loucura é despertar no pensamento
> O fogo extinto já de uma memória (Palemo)

e, valendo-se da mesma metáfora,

> Buscar no esquecimento o desafogo
> É não saber que neste infausto empenho
> Se ateia da memória mais o fogo. (Corebo)

O fogo da memória, mesmo que extinto, ainda "arde sem se ver", queiramos ou não. A memória aquiesce e persegue ao mesmo tempo, já que lares e demônios têm a mesma natureza. O tema é decerto conhecido, não só porque integra o acervo de *topoi* da poética clássica, mas porque o poema *imita* um estado humano, uma *paixão da alma*. A tópica não deve, porém, ser reduzida a fato lingüístico, conjunção de significantes que se repetem; função poética; porque, unida ao código, e dele indissociável, havia implícita uma complexa codificação da *Natureza das coisas*.

Termo médio entre os seres, criados e incriados, dos mundos celeste e material, a *natureza humana* tem corpo, com que conduz o gado ou o arado, experimentando a fadiga e o repouso, e tem alma, que conhece o tormento e o deleite, e que, nas pausas do corpo, faz canto, *ut ornatos duceret ante Deos*. O homem participa do mundo superior e inferior, segundo a terminologia da época, porque é corpo e alma racional. Eis, novamente, a conveniência do ofício de pastor para a expressão poética dessa *verdade* sobre a natureza humana: nenhum outro parece alternar, com tal harmonia, fadigas e deleites do corpo e da alma. Se o vocabulário poético repete o conhecido, reforçando a leitura tópica, não se deve perder de vista

que a linguagem *comunica*, ou *torna comum*. E para o tempo de Cláudio, isso que os que crêem na arbitrariedade do signo chamam "convenção" tem um sentido e um fim, para a unidade da *República*; finalidade de tal maneira implícita que seu sentido não se pode dissociar das palavras. Se não há dissociação entre significante e significado, não há arbitrariedade na convenção; razão pela qual não se pode falar em "convencionalismo", se se pretende uma justeza histórica absoluta.

Com verso fluente, adequado ao quadro pastoril, as rústicas *vozes* de Cláudio certamente encantariam a sociedade de corte de seu tempo. Pintando na fantasia o que se acreditava ser a origem da primeira poesia e recompondo cenários e dramas poéticos já testados pelo tempo, que tudo corrói, o poeta do XVIII crê tornar eterna sua fama entre os homens. Por um azar histórico, não apenas o gênero desapareceu, como também o ambiente social em que se podia cultivar a posteridade do vasto rol de homens cujos nomes nossa era esqueceu.

O poeta na Colônia Até aqui tratamos Cláudio enquanto poeta do século XVIII, interpretando sua poesia como poderia ser interpretada a de muitos contemporâneos seus. Sua situação como intelectual da Colônia representa, contudo, um problema rico em conseqüências humanas que poderia levar a uma reflexão mais ampla sobre a situação do trabalho intelectual no Brasil.

Vivendo em Minas, na periferia do modelo cultural em que se insere, Cláudio não tem em redor de si o grupo social ao qual essa poesia se dirige. Na Colônia, não há projeto de posteridade que resista: sua obra se propõe manifestamente deslocada e fadada ao esquecimento. Como tópica, o tema o identifica, mas apenas parcialmente, com Ovídio, tão miudamente citado e aludido, e com tantos outros poetas do degredo. Mas o solo infértil do exílio, onde se entorpecem os engenhos delicados, é o próprio berço: o bárbaro deserto é solo pátrio. Segundo uma ética pátria de ecos gregos e romanos, muito mais do que de pressentimentos da "Canção do exílio", o poeta não pode desejar sepultura em terra estranha: desse modo compreende-se melhor o sentido dos tercetos do último soneto das *Obras* com os quais pretende cultivar o solo inculto, porque, em última instância, cultiva o solo da própria sepultura.

> Se em campos não pisados algum dia
> Entra a Ninfa, o Pastor, a ovelha, o touro,
> Efeitos são da vossa melodia;
>
> Que muito, ó Musas, pois, que em fausto agouro
> Cresçam do pátrio rio à margem fria
> A imarcescível hera, o verde louro! (Soneto C)

Nesse sentido é possível admitir que se trate de uma obra "empenhada" — e valho-me aqui da expressão feliz, ainda que (e até porque) aberta, de Antonio Candido — e como que imbuída de um "intuito civilizador". Essa suposta "destinação", porém, não reconcilia o tempo que nos separa, se compreendermos por "intuito civilizador" e por "civilização" o sentido que o século XVIII lhe atribuía. Entre o seu projeto de civilização e o *nosso* (se o há; ou melhor, se há o que quer que seja *nosso*) atravessa um abismo: Revolução e Revolução; conquista do direito sagrado à propriedade privada, Código Civil e Estado leigo; emancipação legal das minorias e código de defesa do consumidor; sobretudo o repúdio verbal à segregação e remessas de socorro aos desamparados pelo destino (e pelo mercado). Houve, enfim, baionetas sem fio, com que se conquistaram uma nova ordem e um novo senso comum. E pelo caráter supostamente inclusivo (agora, globalizante) da *democracia do mercado*, nossa idéia de civilização em nada se aproxima da idéia do século XVIII, francamente distintiva e exclusiva. Para aquela época, não havia as soluções dissolventes do *mercado da democracia*. Tratava-se abertamente de uma civilização de casta, muito diversa da emancipação universal pelo mercado, que tudo absorve; *democraticamente*.

Desse deslocamento de Cláudio em relação ao meio a que se julga destinado, surgem problemas de perspectiva ainda relativamente pouco elaborados seja pelas leituras, por assim dizer, "paisagísticas", de raízes românticas e centradas no quadro natural, seja pelas leituras do lugar comum, manifestamente anti-românticas e centradas na linguagem como convenção. As relações entre perspectiva, quadro e linguagem têm de ser compreendidas com muita cautela, sobretudo no caso de um poeta do XVIII. Numa polêmica que, a respeito de um poema moderno, seria evidentemente impertinente, emprega-se um admirável empenho intelectual em determinar se os montes nomeados no Soneto I pertencem à convenção arcádica ou se são os montes mesmos de Minas. Antes de tudo — ficção — não são eles *coisa* (como Capitu não é mulher); também não são significante puro, reiterado em sua concretude; *vazia*. De parte a parte, elege-se para a leitura do fictício o princípio da *causalidade*. Seja pelo encarecimento positivista da empiria, seja pela entificação lingüística da palavra, buscam-se fatos ou ecos que, determinados como causa eficiente do poema, bastam por si. São *montes* num poema; palavra-imagem evocativa; suficientemente genérica, sem um adjetivo ou atributo sequer: não são "pátrios", não são "ásperos", nem "incultos". Mas é com eles que desde o princípio se dialoga.

Para cantar de amor tenros cuidados,
Tomo entre vós, ó montes, o instrumento;

Ouvi pois o meu fúnebre lamento;
Se é que de compaixão sois animados:

Já vós vistes, que aos ecos magoados
Do trácio Orfeu parava o mesmo vento;
Da lira de Anfião ao doce acento
Se viram os rochedos abalados.

Bem sei, que de outros gênios o Destino,
Para cingir de Apolo a verde rama,
Lhes influiu na lira estro divino:

O canto, pois, que a minha voz derrama,
Porque ao menos o entoa um peregrino,
Se faz digno de vós também de fama. (Soneto I)

Trata-se de um exórdio poético em que o poeta pede licença para sua obra. Nele fornece notícia da matéria — "cantar de amor tenros cuidados" — e imprime o tom dominante em sua poesia: "ouvi pois o meu *fúnebre lamento*"; caráter elegíaco que, aliás, impregnará toda a obra, mesmo nos gêneros em que, no XVIII, se recomendava matéria amena, como é o caso da poesia pastoril. Ao invocar a compaixão de entes inanimados, os mesmos montes, o poeta recorda símiles antigos para si mesmo: ele se remete aos mitos trácio e tebano com que quer se fazer digno nos centros de cultura. A generalidade de "montes" fica evidente na segunda estrofe, quando, ainda dirigindo-se a eles, o poeta lhes imputa o conhecimento desse repertório tradicional, o que incompatibiliza ao menos *esses* montes com a "terra inculta" a que se refere em outros passos das *Obras*. Essa discussão, contudo, é vã. Dirigindo-se inicialmente aos montes, a primeira estrofe indica uma inflexão do semblante que não pode ser ignorada na leitura interpretativa; o mesmo gesto, de quem se vê ao pé de outrem, é mantido até a última estrofe que se dirige àqueles cuja memória a posteridade deve conservar. Na terceira estrofe, como nota de decorosa modéstia, o poeta ajuíza melhor a comparação com Orfeu e Anfião, para, na última, pedir acolhimento de seu canto "entre vós também de fama".

A modéstia como tópica exordial explica em parte esses versos. Mas pontuar o lugar comum não compreende a situação singular da poesia de Cláudio: estrangeira para os centros de cultura em que se molda e para a terra inculta em que surge. *Estrangeiro aqui como em toda a parte*, esse deslocamento de Cláudio é, embora em situação específica, um modelo da situação do intelectual brasileiro, que busca a adaptação das próprias origens às matrizes do pensamento europeu. Ainda que essa reflexão transcenda os limites de sua época, não é possível excluí-

la da leitura de poemas singulares como os sonetos II e C ou a *Fábula do Ribeirão do Carmo*. Não se pretende com isso ver o germe de coisa alguma, porque a história não tem regras da biologia. Singularidade não significa originalidade ou espontaneísmo, apenas registra a complexidade da posição do poeta, tão bem definida tanto pela expressão "árcade ultramarino", como pela reiterada "*en su patria peregrino*", do modelo de Lope.

Essa singularidade segue regras e aparece em sua obra, se tomada inteira, quase como exceção. Embora excelente como hipótese, não acredito na impregnação da paisagem mineira permeando toda a obra por algumas reiterações de vocábulos e de elementos do cenário poético. Seria conferir à paisagem poética o valor que viria a ganhar manifestamente apenas com o Romantismo.

Em toda a bibliografia crítica de Cláudio, o soneto XCVIII é, sem dúvida, o mais citado.

> Destes penhascos fez a natureza
> O berço, em que nasci! oh quem cuidara,
> Que entre penhas tão duras se criara
> Uma alma terna, um peito sem dureza!
>
> Amor, que vence os tigres, por empresa
> Tomou logo render-me; ele declara
> Contra o meu coração guerra tão rara,
> Que não me foi bastante a fortaleza.
>
> Por mais que eu mesmo conhecesse o dano,
> A que dava ocasião minha brandura,
> Nunca pude fugir ao cego engano:
>
> Vós, que ostentais a condição mais dura,
> Temei, penhas, temei; que Amor tirano,
> Onde há mais resistência, mais se apura. (*OP*, p. 151.)

Todo ele não, mas a primeira estrofe, quase sempre deslocada, foi fundamento de muitas apropriações da poesia de Cláudio. Em busca de *cor local* e *sinceridade*, os veios nacionalistas e psicologizantes da crítica, bem como o evolucionismo historiográfico, buscaram apontar, nesses quatro versos, o registro de um quadro natural e psicológico: a paisagem montanhosa de Minas e a personalidade delgada de Cláudio. Ao longo de dois séculos, a argumentação e a terminologia críticas se transformaram muito, mas alguns postulados permaneceram indestrutíveis. O principal deles: "penhascos" e "penhas" seriam referência à paisagem mineira indelevelmente impressa na memória do poeta. Parte-se

do princípio de que a pedra é elemento estranho à paisagem bucólica arcádica, *a fim de que* se conclua que os cenários rochosos da terra natal invadiram o artifício da convenção poética pelas reminiscências de Cláudio. Pode-se, assim, enfim, perdoá-lo... Para conferir-lhe autenticidade e irmaná-lo a Gonçalves Dias e Mário de Andrade, paisagem e sujeito são postos em primeiro plano, sem que se leia o restante do poema. Persona e cenário se identificam retamente com a paisagem em redor e com a pessoa, reduzindo a invenção poética à representação, objetiva, do quadro natural e à confissão, subjetiva, do Eu. E muitos equívocos de interpretação surgem da perspectiva deslocada que, perseguindo a identidade no diferente, transforma em centrais elementos periféricos. A deformação, neste caso, além de não contribuir para uma leitura do passado, não contribui para uma reflexão sobre o presente: os registros envelhecidos, guardados no tempo (e não pelo tempo), tornam-se o endosso teleológico a certas práticas modernas que, retrospectivamente, buscam seus próprios precursores. O risco maior, e verdadeiramente grave, dessa forma de apropriação do passado é resvalarmos na idéia positivista segundo a qual o presente é finalidade do passado, o qual só tem interesse, ou "atualidade" (como se diz), se permitir a justificação de nossa conduta presente.

Ao ser destacada a primeira estrofe, não se toca o argumento central do soneto: o poema não tem como *sujeito* (ou assunto) a paisagem (como poderia ser em Gonçalves Dias) mas a fereza do amor. No entanto, lemos hoje como se de luneta assistíssemos a um drama, mas, enfarados da trama, que não é nova, nos detivéssemos a um canto do cenário ou na franqueza do gesto do ator sob a maquiagem. Em contrapartida, para fugir aos critérios da *cor local* e da *sinceridade*, tende-se hoje a frisar o *convencionalismo* da imagem da pedra, enquanto ornamento de que se lança mão para contrastar *brandura* e *resistência* dentro da tópica do *amor fero*, tão caro a Metastásio. Entretanto, ao remeter a leitura do texto aos preceitos e às fontes, corremos o risco de deslocar o olhar para além de seu ser e de seu tempo; elide-se o poema, e resta-nos o estado fragmentário e anônimo de "pré-poema", pela decomposição dos materiais; e, por pouco que se perceba, de volta entramos nos campos das estruturas e das funções.

Distanciamento do método O recurso aos tratadistas da poesia e aos modelos clássicos é indispensável para a constituição de uma leitura histórica o mais possível *justa*. Nos dois sentidos. É preciso fazer *justiça* ao texto antigo para não lhe exigir o que não nos pode dar. E é necessário *justeza* na leitura, porque as palavras não são de natureza *a priori*; são, aliás, manifestação, têm tempo e contexto, e nem sempre se dão imediatamente à compreensão moderna. Contudo, a justiça ao texto envelhecido pelo tempo não pode suprimir da leitura a reflexão,

que será sempre anacrônica, porque os olhos que apreendem os signos no papel também têm história. Por outro lado, a justeza radical do discurso crítico tende a fechar-se numa erudição erosiva, que, no limite, recai num dos grandes fetiches do final do século xx: a informação.

São impasses teóricos que não me atrevo aqui a resolver mas que devem ser compreendidos dialeticamente e sem amor aos sistemas. Sem dúvida, são necessários critérios historicamente definidos para que uma Partita de Bach não saia a Paganini. Mas, se a hermenêutica literária ganha rigor e complexidade com a reconstituição das categorias de época, a leitura não se esgota na constatação. A negação absoluta (e no fundo falsa) do lugar do leitor como intérprete, irremediavelmente anacrônico, veda a mesma interpretação. É como se, atentos a rigorosamente todas as variáveis na reconstituição da Partita, terminássemos por inutilizá-la na impossibilidade de execução satisfatória, porque, afinal, um homem não chega duas vezes à mesma janela. Apenas apontar Sá de Miranda como modelo para a *Fábula do Ribeirão do Carmo* ou reconstituir a história de seu *topos* central situa decerto o problema, mas não o penetra. Mesmo tradicional, a imagem que se re-presenta é sempre outra e adquire novo sentido quando reproposta num presente que a acolhe e decalca. Todas as implicações humanas que se poderiam tirar desse problema no caso específico de Cláudio, *en su patria peregrino*, anulam-se muitas vezes na simples menção do modelo espanhol.

A leitura de Cláudio apresenta-nos problemas mas nem sempre se dá à identificação. É necessária uma adequação do olhar do intérprete ao objeto, sem, contudo, subtrair o mesmo olhar cuja história lhe permite refletir sobre si e sobre o outro.

Ricardo Martins Valle é mestrando em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo.

Lima Barreto dialoga com a concepção de arte de Leon Tolstói

Maria Salete Magnoni

Resumo No diálogo estabelecido entre Lima Barreto e Leon Tolstói, a autora mostra como a concepção de arte defendida pelo romancista russo está presente no projeto literário elaborado pelo escritor brasileiro.
Palavras-chave arte » herança cultural » Lima Barreto » Leon Tolstói.

Abstract *From the dialogue established between Lima Barreto and Leon Tostoy, the author shows how the conception of art defended by Tostoy is present in the literary project of Lima Barreto.* ***Key words*** *art » cultural heritage » Lima Barreto » Leon Tostoy.*

Na historiografia literária brasileira do início do século XX, é comum encontrarmos referências acerca da influência das idéias do escritor russo Leon Tolstói sobre os literatos brasileiros. Vários são os escritores apontados pelos críticos e historiadores de nossa literatura que teriam criado obras sob a inspiração tolstoiana.[1] Esse apreço pelo autor de *Ana Karenina* "conjugou-se com as atividades anarquistas e socialistas aqui verificadas nas duas primeiras décadas do século; [...] no '1900' o anarquismo foi para muita gente apenas 'literatura'. E era Tolstói o paradigma desses reformadores utópicos".[2]

Dentre esse grupo de escritores ditos tolstoianos, um deles, o mais expressivo, aliás, do período que se convencionou chamar Pré-modernismo, incorporou na sua produção literária muito mais do que a mera forma panfletária de propaganda do ideário anarco-cristão de Leon Tolstói.[3] Refiro-me a Afonso Henriques de Lima Barreto. A herança recebida de Tolstói por Lima Barreto reside, na minha opinião, na concepção de Arte postulada pelo escritor russo, explícita no polêmico livro *O que é a Arte?*. Publicado em 1897, provocou um grande debate entre a intelectualidade e os artistas em geral, pois os conceitos ali apresentados estavam na contramão de outro muito caro aos artistas do final do século XIX: o da autonomia. Mas também por trazer à tona um outro questionamento em relação à arte que continua pertinente: o de "determinar sua função, sua relação com a sociedade"[4].

1 BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil — 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960, p. 116-20; CARVALHO, Elísio de. *As modernas correntes estéticas na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier, 1907, p. 77-98; BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. Belo Horizonte/ São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1988, p. 127-8; CÂNDIDO, Antonio. *Teresina etc.* São Paulo: Paz e Terra, 1992, p. 77-81; PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira*: prosa de ficção (1870 a 1920). Belo Horizonte/ São Paulo: Itatiaia/ Edusp, 1988, p. 234-6.

2 BROCA, Brito. Ibidem, p. 116-7.

3 Porém, essa idéia a respeito da obra de Tolstói precisa ser vista com muito cuidado para não se cometer injustiça. Tido como um dos grandes nomes da literatura universal, escreveu romances, contos e novelas de elevado nível de elaboração intelectual e artística. Há que se destacar apenas o romance *Ressurreição*, escrito já quase no final de sua vida, este sim, com a clara intenção de propagandear suas reflexões filosóficas e religiosas. Para maiores informações ver: WOODCOCK, George. *Anarquismo*: uma história das idéias e movimentos libertários. (Trad. de Júlia Tettamanzy), Porto Alegre: LP&M, 1983, v. 1, p. 196-208.

4 FABRIS, Annateresa. *A teoria estética de Tolstói*. In: TOLSTÓI, Leon. *O que é a Arte?* (trad. Yolanda S. de Toledo e Yun Jung Im). São Paulo: Experimento, 1994, p. 18.

A exposição que se segue acerca das convicções de Leon Tolstói sobre arte, julgo-a necessária para fundamentar a hipótese a respeito da herança presente na obra barretiana.

Questionando as várias definições existentes sobre a arte, Tolstói não apenas se contrapõe a todas elas como formula a sua própria definição, considerando ser a real função da arte na sociedade a de instrumento de comunicação e ligação entre os homens:

> Enganam-se os metafísicos que vêem na arte a revelação de uma idéia misteriosa da beleza ou de Deus. Tampouco é a arte, como querem os estetas fisiologistas, uma atividade lúdica na qual o homem despende seu excedente de energia. Não é a produção de objetos agradáveis; não é, acima de tudo, um prazer; é um meio de reunir os homens angariando-os pela unidade de sentimentos e, portanto, indispensáveis [*sic*] à vida da humanidade e ao seu progresso no caminho da felicidade.[5]
>
> Toda obra artística obtém o efeito de pôr aqueles que lhe experimentaram o fascínio em comunicação com aquele que foi seu autor e com todos aqueles que, antes ou depois, foram ou serão seus participantes. A arte age como a palavra que serve de ligação entre os homens, transmitindo-lhes o pensamento, lá onde por meio da arte, são comunicados pensamentos e emoções. A peculiaridade deste último meio de intercurso, distinguindo-o do intercurso por meio de palavras, consiste nisto: enquanto por palavras um homem transmite seus pensamentos a um outro, pela arte ele transmite seus sentimentos.[6]

Analisando a recepção da arte na sociedade sua contemporânea, Tolstói afirma que não só a capacidade de se distinguir entre a boa e a má arte fora perdida, mas também a própria percepção do que era arte. Desenvolve a partir dessa constatação a noção do *contágio artístico* como forma de distinção entre a verdadeira e a falsa arte.

> Existe, apesar de tudo, um sinal certo e infalível para distinguir arte verdadeira de sua contrafação; é aquilo que chamamos de contágio artístico. Se um homem, sem nenhum esforço de sua parte, perante a obra de outro homem, experimenta uma emoção que une aquele a outros, que, contemporaneamente, receberiam a mesma impressão, isto significa que a obra diante da qual se encontra é obra de arte. E uma obra pode ser tão bela quanto se queira poética, rica em efeitos e interessante, mas não será obra de arte se não despertar em nós aquela emoção muito particular, a alegria de nos sentirmos em comunhão com o autor e com outros homens em companhia dos quais lemos, contemplamos ou ouvimos a obra em questão.[7]

5 TOLSTÓI, Leon. *O que é a Arte?* Ibidem, p. 51.

6 Ibidem, p. 50.

7 Ibidem, p. 119.

Quanto maior o poder de contágio, maior é o poder de comunicação; quanto mais forte for a comunicação, mais verdadeira é a arte. São três as condições básicas que determinam o grau de comunicação da arte: singularidade dos sentimentos expressos, clareza de expressão e sinceridade da emoção transmitida. A singularidade dos sentimentos garante maior ação sobre quem os recebe. Já a clareza de expressão dos sentimentos é o que possibilita a sensação de estarmos unidos ao artista. A satisfação de quem vivencia tal experiência é ainda maior se os sentimentos expressos são aqueles existentes já há algum tempo e que finalmente encontraram um canal de expressão. Mas a fundamental entre as três condições é a sinceridade:

> Acima de tudo, porém, é o grau de sinceridade do artista que determina o grau de contágio artístico. Quando o espectador, ouvinte ou o leitor sentem que o próprio artista se comove com sua obra, que ele escreve, pinta ou toca para si próprio, assimila [*sic*] repentinamente os sentimentos do artista. E, ao contrário, quando o espectador, ouvinte ou leitor percebem que o autor não produz a obra para si próprio, nem experimenta pessoalmente o que deseja expressar, prontamente nasce neles um desejo de resistência. Em tal caso nem a novidade do sentimento nem a simplicidade da expressão conseguem transmitir-lhes a expressão desejada.[8]

Portanto, para Tolstói, a sinceridade é condição essencial da arte, afirmando ainda ser a arte popular a principal portadora dessa condição, pois a arte feita pelas classes superiores raramente atinge essa qualidade por estar mediada pela profissionalização, pela possibilidade de lucro ou pelo amor-próprio do artista.

Enfim, são essas as pistas para se distinguir entre a verdadeira arte e a contrafação e para medir a qualidade da arte enquanto arte:

> A ausência de qualquer uma dessas condições exclui a obra da categoria da arte e a relega à da contrafação da arte. Se a obra não transmite a peculiaridade do sentimento do artista e é portanto não individual, se está expresso de forma não inteligível, ou se não procedeu da necessidade interior do autor pela expressão, não é uma obra de arte. Se todas essas condições estão presentes mesmo em mínimos graus, então a obra, mesmo que seja fraca, é ainda uma obra de arte.[9]

A arte do futuro, na nova sociedade vislumbrada por Tolstói com base nos seus ideais, deixará de ser mercadoria e de expressar sentimentos acessíveis somente a um seleto grupo social, passando a desempenhar o seu verdadeiro

8 Ibidem, p. 120.

9 Ibidem, p. 121.

papel, que é o de estabelecer, através dos sentimentos, a comunicação entre os homens em busca da fraternidade universal:

> No futuro não será considerada arte senão aquela que expressar os sentimentos que impelirem [*sic*] os homens à união fraterna, ou mesmo sentimentos tão universais que podem ser experimentados pelas raças humanas. Apenas essa arte será assinalada entre todas, admitida, encorajada e difundida.[10]

Diante de tal concepção de arte, o artista também terá redefinido o seu papel. Não será o ser "eleito", elevado a tal condição e nem receberá pelo seu trabalho. Será artista, independentemente da sua origem social, todo aquele que sentir necessidade e for capaz de realizar o ato da criação. O artista do futuro não produzirá distanciado da realidade cotidiana; isso seria prejudicial a sua capacidade de produção artística. O distanciamento das condições comuns a todos os homens "retira-lhe a ocasião e a possibilidade de aprender a tomar conhecimento dos sentimentos mais importantes e naturais do homem".[11]

A arte, por permitir a re-ligação dos homens, é também vista como expressão da consciência religiosa. Tolstói atribui-lhe, assim, um papel decisivo para a construção da sociedade do futuro:

> A tarefa da arte é enorme. Através da influência da verdadeira arte, auxiliada pela ciência, guiada pela religião, aquela cooperação pacífica do homem que é agora mantida por meios externos — pelas nossas cortes judiciais, polícia, instituições de caridade, inspeções de fábricas, e assim por diante — deveria ser obtida pela atividade livre e alegre dos homens. A arte deveria fazer com que a violência fosse posta de lado.
> E é somente a arte que pode alcançar isso.
> Só a arte pode conseguir que sentimentos de amor e fraternidade, hoje acessíveis somente aos melhores de nossa sociedade, venham a ser sentimentos constantes, universais, instintivos em todos os homens. Estimulando, com o auxílio de criações imaginárias, sentimentos de fraternidade e amor, podem-se habituar os homens a experimentá-los na realidade. Podem-se assentar trilhos na alma humana sobre os quais daí em diante passe a vida, sob a direção da ciência e da religião.
> E, uma vez unidos os mais diversos homens em comunidade de sentimentos, suprimidas as distinções entre eles, a arte universal pode ser o preparo para uma união definitiva. Poderá demonstrar aos homens, não por meio do raciocínio mas por meio da própria vida, a alegria da união universal ultrapassando as barreiras impostas pela vida.[12]

10 Ibidem, p. 147.

11 Ibidem, p. 149.

12 Ibidem, p. 160.

Certa ocasião Lima Barreto, numa carta em que agradecia e tecia comentários sobre o romance *Exaltação* da escritora Albertina Berta (aliás, atitude cultivada durante toda a vida para com os novos, sempre emitindo suas sinceras e honestas opiniões), escreveu que o que havia de pessoal em seus pobres livros interessava a muita gente. Isso após ter dito, três linhas antes, que nunca se sentava à sua modesta mesa para escrever pensando só em si, mas também nos outros.[13]

Lendo o depoimento de Lima Barreto, não há como não pensar no artista idealizado por Tolstói, cuja criação não seria dirigida para a conquista de méritos individuais, mas sim acessível à maioria, transmitindo sentimentos que promovessem a união fraterna entre os homens.

Lima Barreto tornou-se escritor não por acaso, pois teve chance de seguir outro caminho profissional, haja vista ter sido estudante de engenharia na Escola Politécnica no Rio de Janeiro. A decisão de sê-lo, um ato de livre escolha, não foi ancorada apenas na vontade de revelar aos outros aquilo que ele via com muita clareza, a miséria da existência humana, mas também na decisão de expressar-se de uma maneira determinada, indicando uma clara ruptura com toda a retórica e erudição ocas reinantes na literatura produzida pelos seus contemporâneos. Nesse sentido, então, Tolstói foi para Lima Barreto muito mais que um escritor universal e obrigatório.[14] Tendo-o como uma de suas bússolas, adotou, na elaboração de seu projeto literário, o ideal artístico ofertado pelo "profeta" de *Yasnayá Polyana* [15]. De todos os ensinamentos colhidos em Tolstói, a sinceridade como condição essencial da arte foi lição jamais esquecida. Está presente desde o artigo de apresentação da revista *Floreal*[16], em que afirmava não se tratar de "uma revista de escola, de uma publicação de 'clã' ou maloca literária":

> Não se destina pois a *Floreal* a trazer a público obras que revelem uma estética novíssima e apurada, ela não traz senão nomes dispostos a dizer abnegadamente as suas opiniões sobre tudo o que interessar a nossa sociedade, guardando as conveniências de quem quer ser respeitado.

13 BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Obras completas*. São Paulo: Brasiliense, 1956, 16, 17 v., t. I, p.284.

14 Antonio Arnoni Prado, em seu *Lima Barreto: o crítico e a crise* (São Paulo: Martins Fontes, 1989) considera Tolstói "um dos grandes paradigmas de Lima Barreto".

15 1. Aldeia russa da província de Tula onde nasceu Tolstói. 2. Nome da revista editada por Tolstói.

16 A revista *Floreal* foi lançada em outubro de 1907 e teve apenas quatro números. Projeto de um grupo bastante diversificado, tinha como alma Lima Barreto, que publicou na de número um o primeiro capítulo do romance *Recordações do escrivão Isaías Caminha,* e sendo por isso citado nominalmente pelo crítico José Veríssimo em artigo muito simpático à iniciativa, publicado na *Revista Literária* suplemento do *Jornal do Commercio* em 9.2.1907.

> É uma revista individualista, em que cada um poderá, pelas suas páginas, com a responsabilidade de sua assinatura, manifestar as suas preferências, comunicar as suas intuições, dizer seus julgamentos, quaisquer que sejam. [...] Temos grandes dúvidas, insisto mas não tantas que façamos residir toda a grandeza da literatura, todo o seu alcance e destino superiores, em rutilantes crônicas duvidosamente impressionistas ou no desenvolvimento em conto de anedotas da folhinha *Laemmert*".[17]

até os escritos da maturidade, como em "Amplius"[18] de 1916, no qual, respondendo a críticas sobre seu romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, reafirma seus ideais estético-literários:

> Parece-me que o nosso dever de escritores *sinceros*[19] e honestos é deixar de lado todas as velhas regras, toda a disciplina exterior dos gêneros e aproveitar de cada um deles o que puder e procurar, conforme a inspiração própria, para tentar reformar certas usanças, sugerir dúvidas, levantar julgamentos adormecidos, difundir as nossas grandes e altas emoções em face do mundo e do sofrimento dos homens, para soldar, ligar a humanidade em uma maior, em que caibam todas, pela revelação das almas individuais e do que elas têm de comum e dependente entre si.
> A literatura do nosso tempo vem sendo isso nas suas maiores manifestações e possa ela realizar, pela virtude da forma, não mais a tal beleza perfeita da falecida Grécia, que já foi realizada; não mais a exaltação do amor que nunca esteve a perecer; mas a comunhão dos homens de todas as raças e classes, fazendo com que todos se compreendam, na infinita dor de serem homens, e se entendam sob o açoite da vida, para maior glória e perfeição da humanidade.[20]

Vimos que, para Tolstói, quanto mais capacidade de comunicação tiver, mais verdadeira será a arte, e, para que isso ocorra, um dos requisitos essenciais é a clareza com que são expressos os sentimentos do artista. Lima Barreto também tinha isso como um valor fundamental no seu processo criativo:

> O meu correspondente acusa-me também de empregar processos do jornalismo nos meus romances, principalmente no primeiro.

17 BARRETO, Afonso Henriques de Lima. Op. cit., v. 13, p. 181-3.

18 Idem, v. 6, p. 29.

19 Ainda sobre o tema, disse o escritor: "A arte e a literatura são cousas sérias, pelas quais podemos enlouquecer — não há dúvida; mas em primeiro lugar, precisamos fazê-la com todo o ardor e sinceridade". (Idem, v. 13, p. 221) e, "sempre achei a condição para obra superior a mais cega e mais absoluta sinceridade. O jacto interior que a determina é irresistível e o poder de comunicação que transmite à palavra morta é de vivificar" (Idem, v. 14, p. 125).

20 Idem, v. 6, p. 33-4.

Poderia responder-lhe que, em geral, os chamados processos do jornalismo vieram do romance; mas mesmo que, nos meus, se dê o contrário, não lhes vejo mal algum, desde que eles contribuam por menos que seja para comunicar o que observo; desde que possam concorrer para diminuir os motivos de desinteligência entre os homens que me cercam.

[...] Tento executar esse ideal em língua inteligível a todos, para que todos possam chegar facilmente à compreensão daquilo a que cheguei através de tantas angústias.[21]

Para reafirmar a ascendência do pensamento tolstoiano em Lima Barreto, dando maior visibilidade e crédito ao já dito, é bom esclarecer que o autor brasileiro, em diversos momentos de sua obra, faz referências nominais ao romancista russo. No romance *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, confessa, através da personagem Isaías, que buscava nos grandes autores normas para o fazer literário, sendo Tolstói um dos primeiros a ser lembrado. Em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, lamentando a não existência entre nós de uma grande literatura "preocupada e angustiada com os destinos humanos", pergunta quando é que veremos aqui "um Dostoiéviski, uma George Eliot, um Tolstói — gigantes destes, em que a força da visão, o ilimitado da criação não cedem o passo à simpatia pelos humildes, pelos humilhados, pela dor daquelas gentes donde às vezes não vieram — quando?".[22]

No já citado artigo "Amplius", Tolstói aparece como um dos grandes mestres da literatura moderna, aconselha também a leitura de seus livros aos jovens que se iniciavam no ofício de escrever, como faz em carta a Jaime Adour da Câmara em 27.7.1919[23]. Mas é na conferência "O destino da literatura" — de especial relevância, por se constituir numa espécie de "testamento literário"[24], visto que escrita apenas um ano antes de sua morte — Lima Barreto sintetiza toda uma concepção de arte e literatura elaborada com coerência e sinceridade ao longo de sua vida. Feita para ser proferida na cidade paulista de São José do Rio Preto, por ocasião de uma temporada em companhia de seu amigo, o escritor e médico Ranulfo Prata, na cidadezinha de Mirassol, vizinha a Rio Preto, acabou não acontecendo porque a natural timidez de Lima gerou tamanho nervosismo que resultou na busca do lenitivo de sempre, o álcool.[25]

Nela, ao iniciar a discussão sobre a teoria da arte, o primeiro a ser lembrado é Tolstói com "sua sólida e accessível obra — *O que é a Arte?*"[26] e, embora cite ao

21 Ibidem, p. 34-5.

22 Idem, v. 4, p. 133-4.

23 Idem, v. 17, T. II.

24 A expressão é de Francisco de Assis Barbosa, biógrafo de Lima Barreto.

25 A conferência foi posteriormente publicada na *Revista Souza Cruz* (Rio de Janeiro), out.- nov. de 1921.

longo da conferência teóricos da Arte, como os franceses Hippolyte Taine, Jean-Marie Guyau e Ferdinand Brunetière, em favor de suas convicções,[27] a ascendência tolstoiana perpassa todo o texto. Discorrendo sobre a capacidade que a literatura teria de transformar as idéias, as regras, os preceitos, em sentimentos que pudessem ser incorporados pelo leitor, diz:

> Mais do que nenhuma outra arte, mais fortemente possuindo essa capacidade de sugerir em nós o sentimento que agitou o autor ou que ele simplesmente descreve, a arte literária se apresenta com um poder de contágio que a faz facilmente passar de simples capricho individual, para traço de união, em força de ligação entre os homens, sendo capaz, portanto, de concorrer para o estabelecimento de uma harmonia entre eles, orientada para o imenso ideal em que se soldem as almas, aparentemente mais diferentes, reveladas, porém, por ela, como semelhantes na imensa dor de serem humanos.[28]

Está claramente enunciada aí a noção de *contágio artístico* preconizada por Tolstói, que só é efetiva se o artista for sincero. Bom discípulo, Lima Barreto faz uma apaixonada declaração, sem o pudor daqueles que temem o ridículo:

> Mais do que qualquer outra atividade espiritual da nossa espécie, a Arte, especialmente a Literatura, a que me dediquei e com que me casei; mais do que ela nenhum outro qualquer meio de comunicação entre os homens, em virtude mesmo do seu poder de contágio, teve, tem e terá um grande destino na nossa triste humanidade.[29]

Nessa fonte, Lima Barreto seguramente bebeu. Afinal, nada mais tolstoiano do que as considerações derradeiras da que seria sua primeira conferência, bela e ainda atual explanação sobre o poder da Arte e da Literatura:

> A arte, tendo o poder de transmitir sentimentos e idéias, sob a forma de sentimentos, trabalha pela união da espécie; assim trabalhando, concorre, portanto, para o seu acréscimo de inteligência e de felicidade.

26 Idem. *Obras completas* v. 13, p.57.

27 Ávido leitor, Lima Barreto ia seletivamente recolhendo dessas leituras aquilo que pudesse somar para a sua formação intelectual. Esse assunto está tratado de maneira mais abrangente no ensaio: "Vida em tempos escuros: as rebeldias de Lima Barreto contra idiotas teses racistas", de Zenir Campos Reis [*Nossa América*. Revista do Memorial da América Latina (São Paulo), nº 3, p. 32-8, jul.-ago. de 1990] e em minha dissertação de mestrado: *Um dissidente na república das letras: as idéias libertárias em Lima Barreto* [São Paulo: 1998. (Dissertação de mestrado em Literatura Brasileira) FFLCH — Letras, Universidade de São Paulo.]

28 Ibidem, p. 62.

29 Ibidem, p. 66.

[...] Ela explicou e explica a dor dos humildes aos poderosos e as angustiosas dúvidas destes, àqueles; ela faz compreender, uns aos outros, as almas dos homens dos mais desencontrados nascimentos, das mais dispersas épocas, das mais divergentes raças; ela se apieda tanto do criminoso, do vagabundo, quanto de Napoleão prisioneiro ou de Maria Antonieta subindo à guilhotina; ela, não cansada de ligar as nossas almas, umas às outras, ainda nos liga à arvore, à flor, ao cão, ao rio, ao mar e à estrela inaccessível; ela nos faz compreender o Universo, a Terra, Deus e o mistério que nos cerca, para o qual abre perspectivas infinitas de sonhos e altos desejos.

Fazendo-nos assim tudo compreender; entrando no segredo das vidas e das cousas, a Literatura reforça o nosso natural sentimento de solidariedade com os nossos semelhantes [...].

Atualmente, nesta hora de tristes apreensões para o mundo inteiro, não devemos deixar de pregar, como for, o ideal de fraternidade, e de justiça entre os homens e um sincero entendimento entre eles.

E o destino da Literatura é tornar sensível, assimilável, vulgar esse grande ideal de poucos a todos [...].[30]

30 Ibidem, p. 67-8.

Maria Salete Magnoni é doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo.

O tribunal do sertão[1]

"Os Chefes"

Luiz Roncari

Resumo "O tribunal do sertão" é um ensaio que tematiza a formação do herói, a possibilidade e a dificuldade da incorporação das instituições modernas pelos costumes arcaicos. O autor nos mostra como a narrativa roseana, na composição das suas personagens, explora esse embate entre moderno/arcaico, e desvenda a própria alegorização do Brasil. **Palavras-chave** João Guimarães Rosa » arcaico/moderno.

Abstract *This essay discusses the formation of the hero and the possibilites and difficulties of modern institutions being incorporated by archaic customs. The author shows how the narrative of Guimarães Rosa explores this battle between the modern and the archaic in the portrayal of his characters and how it also discloses an allegorization of Brazil.*
Key words *João Guimarães Rosa » archaic/modern.*

O trapézio da travessia A montagem de um tribunal para o julgamento de Zé Bebelo e o conjunto dos fatos ocorridos na Fazenda dos Tucanos[2] compõem os dois esteios da arquitetura do *Grande Sertão*, que, se fôssemos fazer dela uma figura, imitaria a forma de um trapézio. Esses dois "capítulos" do romance estão nos centros físico, narrativo e temático do romance. Num livro de quinhentas e setenta páginas, de acordo com as primeiras edições, o Tribunal vai da página 241 até a 270 e os acontecimentos da Fazenda dos Tucanos vão da página 304 à 348, sendo ambos entremeados pela passagem do bando pelo belo vale da Guararavacã do Guaicuí:

> Tapera Nhã, nome que chamava-se. Ali era bom? Sossegava. Mas, tem horas em que me pergunto: se melhor não seja a gente tivesse de sair nunca do sertão. Ali era bonito, sim senhor. Não se tinha perigos em vista, não se carecia de fazer nada (GSV, p. 271).[3]

1 Esta é a primeira parte do capítulo que conclui o primeiro volume do trabalho que venho desenvolvendo sobre a obra de Guimarães Rosa. Ela se restringe, portanto, à apresentação das personagens centrais e das suas disposições na arena deste drama-ritual.

2 O episódio da Fazenda dos Tucanos é uma espécie de negativo do Tribunal. Tudo o que este representa de escolha, altura, ganho de civilização, formação e vida, aquele revela o seu contrário: fatalidade, queda, baixezas, barbáries, como a liquidação dos cavalos, suspeitas e mortes. Tratarei deste último episódio, como a contrapartida do Tribunal, no segundo volume do meu trabalho.

3 Todas as citações foram tiradas da 3ª edição, idêntica à 2ª, considerada pelo autor como definitiva: *Grande sertão*: veredas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

A estadia remansosa e plana nesse lugar aprazível, ladeada por aqueles dois momentos do livro, como se fossem os seus ângulos obtusos, forma a base menor da figura geométrica.

Quando Riobaldo procura fazer um julgamento do Julgamento, o que poderia parecer para alguns, segundo ele supõe, uma "doideira" no "meio do sertão", ele de fato o considera como "a razão mais certa e de mais juízo":

> O julgamento? Digo: aquilo para mim foi coisa séria de importante. Por isso mesmo é que fiz questão de relatar tudo ao senhor, com tanta despesa de tempo e minúcias de palavras. — "O que nem foi julgamento nenhum: só uma extração estúrdia e destrambelhada, doideira acontecida sem senso, *neste meio do sertão...*" — o senhor dirá. Pois: por isso mesmo. Zé Bebelo não era réu no real! Ah, mas *no centro do sertão*, o que é doideira às vezes pode ser a razão mais certa e de mais juízo! Daquela hora em diante eu cri em Joca Ramiro. Por causa de Zé Bebelo. Porque Zé Bebelo, na hora, naquela ocasião, estava sendo maior do que pessoa. Eu gostava dele do jeito que agora gosto de compadre meu Quelemém; gostava por entender no ar. Por isso, o julgamento tinha dado paz à minha idéia — por dizer bem: meu coração (GSV, p. 269-70, grifos meus).

Esse acontecimento, que ocorre "no centro do sertão", como o narrador enfatiza, deve ser considerado singular. Isto, por ser um acontecimento proposto e concretizado pela vontade dos homens envolvidos e não um episódio do acaso, impossível de ser evitado, como tantos outros decisivos no livro, seja para a estruturação da trama seja para o destino do herói. Desse modo, constitui-se ele num acontecimento que fugia do campo da *aventura (adventura)* e se tornava uma realização da vontade humana, que contrariava o costume e a determinação do espaço guerreiro, o sertão. Nada mais estranho a este do que uma instituição tipicamente civil, característica da cidade, traço de civilização e urbanidade, voltada para superar as soluções violentas e agressivas da vida militar e guerreira, como a dos jagunços.[1]

Além disso, o julgamento, como o primeiro ângulo obtuso e esteio da forma trapezoidal do romance, é o ponto de inflexão do seu desenvolvimento épico e o momento em que o seu verdadeiro tema geral emerge das camadas subterrâneas, para ser encenado e mostrado por inteiro ao leitor: o embate entre civilização e barbárie, ordem e desordem, instituição e costume, urbanidade e violência, o mo-

1 O julgamento de Zé Bebelo foi estudado mais detidamente por Heloisa Starling, no livro *Lembranças do Brasil* (Rio de Janeiro: Editora Revan, 1999), onde ela dedica todo um capítulo a ele, que chamou de "O nome rodeante". Apesar de alguns pontos de concordância nas nossas interpretações, elas diferem substancialmente nos modos de abordagem, de análise e de apreciação do seu significado e da sua importância para a estruturação da narrativa.

derno e o arcaico. Enquanto elemento de composição, ele significa o ápice do desenvolvimento narrativo, como se fosse o vértice da face esquerda do trapézio: até ele, os episódios se encadeiam dispersivamente num desenvolvimento lento e truncado, através dos divertimentos das estórias paralelas, das fugas da ação principal e dos circunlóquios retardadores, voltando sempre, porém, para o seu fulcro temático: a formação e a vida de aventuras do jagunço Riobaldo. Desenvolvendo-se desse modo, a narrativa cria a impressão de uma subida íngreme e cheia de voltas no seu movimento ascensional, como se fosse a primeira face do trapézio, que vai da esquerda para a direita e de baixo para cima. Contudo, depois do julgamento e da passagem suave e plana pela Guararavacã do Guaicuí, os fatos conturbados da Casa dos Tucanos compõem como que o vértice direito da figura, iniciando a sua face que vem de cima para baixo: "descemos no canudo das desgraças" (GSV, p. 285). A narração inicia uma queda, os acontecimentos estão mais concentrados, não se dispersam tanto como no início, eles se arrastam por várias ladeiras, mas todas conduzem para cada vez mais baixo, indo até os fundos do sertão, onde ocorrem as decisões fundamentais do herói: "descido na inferneira" (GSV, p. 335). Tudo se passa agora como se os homens estivessem mais cumprindo do que escolhendo os seus destinos. A uma certa altura, a narrativa adquire um outro movimento, mais rápido, ela concentra-se na ação principal, os acontecimentos e as lutas se sucedem, define-se melhor o objetivo dela, o tema da busca da vingança se impõe como único e dominante e Riobaldo e o seu bando de jagunços e estropiados vão descendo, como numa queda sem fim, até o fundo do sertão e dos infernos, passando pelo Liso do Sussuarão e chegando perto dos precipícios da perda e da morte.[11]

Entretanto, é como ponto de inflexão da ação épica que o julgamento ganha importância e significado, quase dividindo o romance em dois: até então, o principal embate no sertão tinha sido entre o bando de Zé Bebelo e o de Joca Ramiro,

11 Não me parecem despropositadas, ao contrário, muito coincidentes com os aspectos temáticos do *Grande sertão*, as representações simbólicas convencionais do trapézio, o que me leva a pensar que o autor tinha em mente essa figura ao arquitetar o romance: "A figura do trapézio foi comparada por M. Schneider à testa de uma cabeça de boi e, por conseguinte, evocaria uma idéia de sacrifício. Podemos também considerá-la como um triângulo truncado; o trapézio sugere então uma impressão de não-acabamento, de irregularidade ou fracasso. Isso pode provir do fato de que a figura está em transformação, foi desviada, bloqueada no decorrer do seu desenvolvimento, ou que é mutilada. Todas estas observações podem ser transpostas, simbolicamente, para o plano físico e resumir-se na percepção de uma certa dificuldade no dinamismo de um ser. O trapézio é um apelo ao movimento". CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988, p. 896.

aquele, auxiliado pelas forças legais e dizendo combater em nome da legalidade, desse modo, tratava-se de uma luta "normal" e previsível, registrada pela crônica histórica; mas, depois, ela será entre o bando de Joca Ramiro (após a sua morte, será sucedido por Medeiro Vaz, depois pelo próprio Zé Bebelo e, finalmente, por Riobaldo/Urutú-Branco) e o do Hermógenes e Ricardão. O embate será então entre antigos companheiros, todos jagunços, se consumindo na violência recíproca e numa luta sem fim. Algo havia acontecido, não tinha sido apenas uma troca de bandos e de chefias em conflito, houve uma mudança no teor e significado das lutas, em boa parte, como resultado do julgamento.

Ele surgiu, por um lado, como a oportunidade de se representar ao leitor, diretamente, as duas questões mais gerais e decisivas em discussão no romance: primeiro, os problemas da formação do herói, como pode se formar um indivíduo num universo social estratificado e sem padrões civilizatórios minimamente fixados e estabilizados; e, segundo, as possibilidades e dificuldades de se incorporar os elementos de civilização nesse mundo rústico. Por outro lado, o tribunal focaliza um momento ímpar, poderíamos dizer, de alta política, que é o da tentativa, encabeçada por Joca Ramiro, de se constituir uma outra ordem no sertão, que fugisse do conflito entre as forças locais e as forças legais, as do poder privado e as do poder público. O que o julgamento parecia fundar era uma instituição que incorporasse o costume, em vez de simplesmente combatê-lo para erradicá-lo e substituí-lo por uma ordem artificial vinda de fora, como fazia Zé Bebelo, usando para isso dos mesmos meios violentos dos jagunços. Entretanto, como resultado dessa experiência, tudo parecia revirar e o sertão se tornava ainda mais sertão. De alguma forma, o Brasil estava sendo ali também alegorizado, como um enorme espaço periférico, dominado pelas relações ásperas e arcaicas, experimentando as possibilidades de civilização, era o que ali estava em questão e que tentarei mostrar a seguir.

A realeza de Joca Ramiro Quem pediu o julgamento foi o próprio réu, segundo contou a Riobaldo o jagunço João Curiol, dizendo que Zé Bebelo, quando se defrontou com Joca Ramiro, lhe fez o seguinte desafio: "*Assaca! Ou me matam logo, aqui, ou então eu exijo julgamento correto legal!...*" (GSV, p. 241). O que ele pedia não era um julgamento qualquer, mas um "correto legal". Como ele sabia que o seu crime, caso tivesse cometido mesmo crime, não era contra a ordem oficial do país ou do Estado de Minas, pela qual tinha lutado para estendê-la ao sertão, mas contra a ordem dos costumes e das leis não-escritas do lugar, o seu "correto legal" era relativo a esse código restrito, e era por ele que pedia para ser julgado, acreditando que não o havia transgredido. Mas, como o costume não previa a instituição de tribunais para o julgamento de crimes, nem ela per-

tencia ao universo das suas práticas, o "correto legal" que ele pedia parecia um contra-senso, e a sua aceitação passava a depender quase que de uma ação heróica, fora do comum e fora dos costumes. Ela dependia de uma decisão capaz de se mostrar ao mesmo tempo *soberana* — pois ela contrariava o costume, aceitando uma prática que lhe era estranha — e *magnânima* — já que significava, da parte do Chefe, abdicar de uma parcela do seu poder de vida e morte, mostrando vontade de justiça e aceitação de limites para a sua autoridade: "Aí Joca Ramiro consentiu, o praz-me, prometeu julgamento já...", foi o que contou o João Curiol, sendo o "praz-me", uma redução oral do "isso me apraz".

Quando Diadorim contou a Riobaldo essa cena do encontro de Zé Bebelo, já feito prisioneiro, com Joca Ramiro, foi assim que a descreveu:

> Joca Ramiro chegando, *real*, em seu alto cavalo branco, e defrontando Zé Bebelo a pé, rasgado e sujo, *sem chapéu nenhum*, com as mãos amarradas atrás, e seguro por dois homens. Mas, mesmo assim, Zé Bebelo empinou o queixo, inteirou de olhar aquele, *cima a baixo*. Daí disse:
> — "Dê respeito, *chefe*. O senhor está diante de mim, o grande cavaleiro, *mas eu sou seu igual*. Dê respeito!" (GSV, p. 241, grifos meus).

Não era a primeira vez que se associava Joca Ramiro a alguém *real*, não só por causa da sua figura alta e soberana, como a descrita acima, parecendo um rei do sertão, mas também devido a sua forma de exercer o poder, tendo grandeza bastante para descer da sua posição e colocar-se em pé de igualdade ao inimigo derrotado, "eu sou seu igual". Era isto que o diferenciava dos outros homens igualmente poderosos, proprietários e guerreiros como ele, tal como o Hermógenes, Ricardão e outros, conforme disse Diadorim num certo momento a Riobaldo:

> Joca Ramiro era um *imperador em três alturas*! Joca Ramiro sabia o se ser, governava; nem o nome dele não podia atôa se babujar. E aqueles outros: o Hermógenes, Ricardão? Sem Joca Ramiro, eles num átimo se desaprumavam, deste mundo desapareciam — valiam o que pulga pula. O Hermógenes? Certo, um bom jagunço, cabo-de-turma; mas desmerecido de situação política, sem tino nem prosápia. E o Ricardão, rico, dono de fazendas, somente vivia pensando em lucros, querendo dinheiro e ajuntando. Diadorim, do Ricardão era que ele gostava menos: — "Ele é bruto comercial..." — disse, e fechou a boca forte, feito fosse cuspir (GSV, p. 170-1, grifo meu).

No Hermógenes, a função guerreira dominava, ele era incapaz de enfrentar as situações políticas, não tinha "tino nem prosápia", faltavam-lhe as capacidades de juízo e discernimento, "tino", e de poder de dissuasão e convencimento pelo discurso, "prosápia", as qualidades que compunham a astúcia. Ele tinha assim somente a primeira altura, a força guerreira. No Ricardão, o interesse pecuniário

falava mais alto, "bruto comercial", o que o desqualificava para a política de chefia, pois quem não sabia conduzir a própria vida para um fim mais alto também não saberia guiar a de outros homens, embora fosse ele quem manobrasse a política subterrânea, a de bastidores, como veremos adiante. É assim, de um modo bastante sutil, que o autor vai disseminando indícios, muitas vezes ambíguos, porém constantes, nas referências à personagem de Joca Ramiro, e que nos permitem associá-lo à uma figura Real. Na mesma passagem do livro, um pouco depois, Riobaldo pergunta a Diadorim quem era o moço Leopoldo e ele lhe responde que era o irmão mais novo de Joca Ramiro. Riobaldo então pensa consigo mesmo, de modo um tanto irônico e desconfiado: "Aquilo, eu já soubesse demais — que Joca Ramiro se *realçasse por riba de tudo, reinante.* Mas pude ter a língua sofreada" (GSV, p. 174, grifo meu). Num outro momento, quando o Hermógenes aventou a Riobaldo a possibilidade dele vir a ser cabo-de-turma, depois que derrotassem Zé Bebelo e eles se colocassem "em serviço para chefes políticos", o herói lembrou o nome de Joca Ramiro, querendo dizer que aquela conversa estava se passando sem o seu conhecimento:

> Mas o Hermógenes se saiu em só dizer, sério, confioso: que Joca Ramiro era maludo Capitão, *vero, no real.* Sonsice do Hermógenes? Não, senhor. Sei e vi, que o sincero. Por que era que todos davam assim tantas honras a Joca Ramiro, esse louvo sereno, com doado? Isso meio me turvava (GSV, p. 220, grifo meu).

O "real" aqui é usado ambiguamente, tanto como sinônimo de verdadeiro, "vero", como aludindo à realeza de alguém a quem se dava honras e prestava louvor. A realeza de Joca Ramiro não era uma invenção de Diadorim, seu filho, fato ainda desconhecido de Riobaldo, que se mostrava enciumado cada vez que o amigo se referia a ele com admiração. Essa soberania era aceita por todos, sem ser um fato de imposição ou resultado do medo, era um "louvo sereno", não era também pagamento em troca de algum benefício recebido, mas algo "doado", e era reconhecida até por aqueles que já começavam a instigar a traição, como o Hermógenes. Isso tudo será verificado e atestado por Riobaldo, quando ele vê, pela segunda vez, Joca Ramiro, comprovando e realçando a visão que tivera dele quando menino, à noite, à luz de lamparina: "Joca Ramiro estava de braços cruzados, *o chapéu dele se desabava muito largo*. Dele, até a sombra, que a lamparina arriava na parede, se trespunha diversa, na imponência, pojava volume" (GSV, p. 111-2, grifo meu). Agora, o via novamente, quando chegava no acampamento, já em plena guerra contra Zé Bebelo, e Riobaldo reparava como os olhos de Diadorim brilhavam, "um sol de alegria tanta", que o deixava com ciúme:

> E Joca Ramiro. A figura dele. Era ele, num cavalo branco — cavalo que me olha de todos os altos. Numa sela bordada, de Jequié, em lavores de preto-e-branco. As rédeas bonitas, grossas, não sei de que trançado. E ele era um homem de largos ombros, a cara grande, corada muito, aqueles olhos. Como é que vou dizer ao senhor? Os cabelos pretos, anelados? *O chapéu bonito*? Ele era um homem. Liso bonito. Nem tinha mais outra coisa em que se reparar. A gente olhava, sem pousar os olhos. A gente tinha até medo de que, com tanta aspereza da vida, do sertão, machucasse aquele homem maior, ferisse, cortasse. E, quando ele saía, o que ficava mais, na gente, como agrado em lembrança, era a *voz*. Uma *voz* sem pingo de dúvida, nem tristeza. Uma *voz* que continuava (GSV, p. 235-6, grifos meus).[III]

A imponência de Joca Ramiro era real nos externos e nos internos. Quando aparece em cena ou é lembrado, ele é visto sempre de baixo para cima (ao contrário da forma com que olhava o chefe derrotado, Zé Bebelo, de "cima a baixo") e a sua figura externa é descrita como alta, sobranceira, lembrando um monumento. Vem num cavalo branco ornamentado, como numa nuvem, a cabeça sempre coberta com o chapelão muito visível em todas as descrições feitas dele, como uma cabeça coroada, sinal da sua superioridade, distinta também da forma pela qual se apresentava o combalido Zé Bebelo, "sem chapéu nenhum"[IV]. Destacava-se na sua figura a força, "largos ombros", e a beleza viril, "a cara grande, corada muito, aqueles olhos", de tal modo, que impunha recato ao olhar, como se não devesse de ser visto diretamente, com os olhos fixos e abertos, pelos riscos da cegueira, como quem olha para o Sol, os deuses e os reis: "A gente olhava, sem pou-

III É interessante comparar esse retrato "real" de Joca Ramiro com a descrição feita por Oliveira Vianna da estampa de Barleu, de um senhor de "engenho real", tirado do seu *Brasil holandês*, e observar como ele caracteriza o tipo de poder desse senhor, fundado puramente no fato e na força, tendo como único freio e tempero uma possível consciência moral formada no cristianismo: "No alto da varanda do casarão assobradado, vemos o senhor de engenho, de chapéu de abas largas, dando ordens à escravaria em trabalho, negras, negros, distribuídos pelos carros, picadeiros, moendas. É ele, realmente, o rei daquele império; mas, apenas — diferentemente do que ocorria na Europa feudal — não era um 'rei constitucional' — um rei de poderes limitados e fiscalizados por quaisquer organizações *democráticas* do povo laborante, *residente no seu domínio*. Era o senhor absoluto, sem nenhuma outra restrição aos abusos senão as luzes de sua consciência moral, felizmente temperada e formada sob a moral do Cristianismo". *Instituições políticas brasileiras*. Rio de Janeiro: José Olympio. v. 1, p. 331-2.

IV "O papel desempenhado pelo chapéu parece corresponder ao da coroa, signo do poder, da soberania, sobretudo quando se tratava, antigamente, de um tricórnio". Cf. CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*, p. 232.

sar os olhos". A figura externa aparecia assim clara, definida, "Liso bonito", realçada pela riqueza dos adereços que ornamentavam a ele e ao cavalo. Ela era complementada pela figura interna, que se harmonizava plenamente com a externa e era percebida através da voz, igualmente bela, clara e definida, e que se fincava mais fundo na lembrança do seguidor, "...a voz. Uma voz sem pingo de dúvida, nem tristeza. Uma voz que continuava". A repetição da palavra *voz*, imitava a sua ressonância que se perpetuava como uma determinação na memória do súdito concorde.

Quando Joca Ramiro concede magnanimamente a Zé Bebelo o direito de julgamento, ele deixa ver e integra a si a terceira altura, como disse Diadorim, "um imperador em três alturas", agora a que o completava na sua natureza real. Já tinha propriedade, linhagem e tradição, tino e verbo políticos, força guerreira e poder de comando e astúcia, sendo tudo complementado então com o poder de justiça.[v]

[v] Para Aristóteles, a magnanimidade era também grandeza de alma e generosidade, mas era sobretudo senso de medida e capacidade de justiça, como sendo uma qualidade dos chefes e dos reis, homens de coração grande: "O coração leva à benevolência, e nele se acha a faculdade de nos induzir ao amor; a prova disto é que ele nos impele a revoltar-nos mais com os companheiros e amigos do que com estranhos, quando nos julgamos destratados. [...] O poder de comando e o amor à liberdade se originam em todos os casos nesta faculdade, pois o coração é imperioso e indômito. Não é acertado, portanto, dizer que os guardiães devem ser hostis com os estranhos, pois não se deve proceder assim em relação a quem quer que seja; os homens naturalmente magnânimos não são hostis senão com os malfeitores [...]." *Política*. 3ª ed. (Trad. Mário da Gama Kury), Brasília: Editora da UNB, 1997, 1328a, p. 235. Dante, na sua defesa da Monarquia, onde segue muito de perto a *Política*, do estagirita, reafirma esse atributo dos monarcas: "Como o monarca é a causa mais universal entre os mortais de que os homens vivam ditosos, sendo seu o impulso que os príncipes recebem, conclui-se que é ele quem mais ama o bem dos homens/ Quem duvida de que seja o monarca o mais apto para o exercício da justiça?" *Monarquia*. (Trad. Carlos do Soveral), São Paulo: Editora Abril, 1973, p. 197. (Os pensadores, vol. VIII). Não é outra também a qualidade que Oliveira Vianna ressalta como sendo a de D. Pedro II: "D. Pedro II [...] criou o homem público no Brasil e do Brasil. Deu-nos a moldagem do 'repúblico', de que nos falava Frei Simão de Vasconcelos. Nabuco, João Francisco Lisboa, Tavares Bastos, Uruguai, Sales Torres Homem — todos os grandes publicistas do Império assim o reconheciam e assim o confessavam, embora sem compreendê-lo, mesmo acusando-o, como Torres Homem e Tavares Bastos. D. Pedro II foi o detentor supremo do poder carismático [...] Muita consciência vacilante teve que retificar-se na certeza deste poder vigilante. Muito escrúpulo, em iminência de delíquio, se reavivou, no temor deste julgador implacável — colocado no centro da Nação como um Deus vivo, dotado de visão panótica e inquisitorial". Op. cit., p. 382. Depois, como ilustração dessa qualidade de grandeza, na nota 23, Oliveira Vianna nos relata o caso havido entre o Imperador e Sales Torres Homem. O publicista, após injuriá-lo, junto com a

A sua grandeza assim o tornava quase divino, como nesta passagem em que Titão Passos estranha que Riobaldo lhe pergunte se Joca Ramiro "era homem bom", pois, para ele, Joca Ramiro não era bom nem mau, mas pairava acima do bem e do mal, e o preto Pedro Segundo de Rezende o considera ungido, "um messias":

> Mas Titão Passos, digo, apreciei; porque o que salvava a feição dêle era ter o coração nascido grande, cabedor de grandes amizades. Êle achava o Norte natural. Quando que conversamos, perguntei a ele se Joca Ramiro era homem bom. Titão Passos regulou um espanto: uma pergunta dessa decerto que nunca esperou de ninguém. Acho que nem nunca pensou que Joca Ramiro pudesse ser bom ou ruim: êle era o amigo de Joca Ramiro, e isso bastava. Mas o prêtro de-Rezende, que estava perto, foi quem disse, risonho bobeento: — "Bom? Um messias!..." (GSV, p. 142).

Com isso, ele reunia as potências dos homens da raça de ouro, do poema de Hesíodo, como os reis, homens regidos por Zeus, capazes de exercer as suas qualidades, detendo igualmente o poder de guerra, com o raio, e o de justiça, com o cetro, além da astúcia, adquirida com o casamento do deus com *mêtis* (a astúcia, a capacidade de prever todos os acontecimentos) e, pela artimanha, tê-la sorvido como uma gota d'água, quando grávida de Atena. Esses homens constituíam-se naqueles cujos gênios sobreviviam à sua morte e continuavam a inspirar os continuadores da mesma linhagem, os que procuravam tomar o seu nome, como tentarão fazer tanto Zé Bebelo, "*Zé Bebelo Vaz Ramiro*" (GSV, p. 296), quanto Riobaldo.[VI] Só faltava a Joca Ramiro, para ser um monarca típico dos tempos homéricos, e que já não existiam mais no de Aristóteles, as funções religiosas e sacerdotais:

» Casa Real e a Imperatriz, de partida à Europa, encontrou-se com D. Pedro, no Paço, para despedir-se dele. Como foi recebido afavelmente, manifestou o desejo de apresentar também pessoalmente à Imperatriz a sua despedida. No que o Imperador respondeu-lhe, dando uma demonstração da altura e do senso de medida do seu caráter: "Não, não, sr. Salles, não pense nisso. Eu sou um homem, e posso esquecer e perdoar. Depois, não só *posso*, como *devo*: sou brasileiro e o Brasil precisa de homens como o senhor. Mas, a Imperatriz é mulher e não esquece. Demais, embora brasileira hoje, ela não esquece que é Bourbon e nasceu na Itália. Não se despeça da Imperatriz. Eu buscarei que, com o tempo, ela lhe perdoe" Apud Vianna, Oliveira. Op. cit, *Figuras do Império*. São Paulo: 1931, p. 63.

VI A sociedade representada no *Grande sertão* é altamente estratificada e lembra, em alguns momentos, e não por acaso, aquela descrita por Hesíodo no poema "Os Trabalhos e os Dias". Os homens da raça de ferro, os do presente, condenados a se consumirem no mundo das necessidades, quase não aparecem no romance de Guimarães. A atenção se concentra sobre os da raça de bronze, guerreiros e heróis, e os da raça de prata e de ouro, tiranos e reis. Joca Ramiro pertenceria à raça

Um quarto tipo de governo monárquico era a monarquia hereditária dos tempos heróicos, exercida com o consentimento dos súditos; pelo fato de os primeiros da linhagem terem sido benfeitores da multidão nas artes ou na guerra, ou por haverem conseguido reuni-la numa comunidade e dado terras aos seus componentes, estes reis costumavam exercer o mando com o consentimento dos súditos e transmiti-lo a seus descendentes diretos. Eles tinham o comando supremo na guerra e dirigiam os sacrifícios que não fossem privativos da classe sacerdotal; além disto, eram os juízes nas questões judiciais; alguns deles decidiam as causas sem juramento e outros sob juramento — eles juravam erguendo o cetro. Estes reis de antigamente exerciam o poder ininterruptamente sobre todos os assuntos da cidade...[4][VII]

» destes últimos, que é assim sintetizada no estudo de Jean-Pierre Vernant sobre o poema: "...as mesmas expressões, as mesmas fórmulas e as mesmas palavras que definem os homens da antiga raça de ouro aplicam-se também, em Hesíodo, ao rei justo do mundo de hoje. Os homens de ouro vivem 'como deuses', ωσθεοι; e, no início da *Teogonia*, o rei justo, quando se adianta na assembléia, prestes a apaziguar as querelas, a cessar a desmedida pela sábia doçura da sua palavra, é saudado por todos como um deus, θεοσ ωσ. O mesmo quadro de festas, festejos e de paz, no meio da abundância que generosamente dispensa uma terra livre de toda contaminação, repete-se por duas vezes: a primeira descreve a existência feliz dos homens de ouro; a segunda, a vida na cidade que, sob o reinado do rei justo e piedoso, desabrocha em prosperidade sem fim. Ao contrário, no momento em que o *basiléus* esquece-se que é 'o descendente de Zeus', e, sem temer os deuses, trai a função que seu cetro simboliza ao se afastar dos caminhos retos da *Dike*, por *Hybris*, a cidade conhece só calamidades, destruição e fome. É que, próximos aos reis, misturando-se aos humanos, trinta mil Imortais invisíveis vigiam a justiça e a piedade dos soberanos, em nome de Zeus. Nenhuma ofensa feita pelos reis à *Dike* deixará de ser mais cedo ou mais tarde punida por intermédio deles. [...] Assim, a mesma figura do Bom Soberano se projeta ao mesmo tempo em três planos: em um passado mítico, dá a imagem da humanidade primitiva, na Idade de Ouro; na sociedade de hoje, encarna-se na figura do rei justo e piedoso; no mundo sobrenatural, representa uma categoria de demônios que velam, em nome de Zeus, pelo exercício regular da função real." *Mito e pensamento entre os gregos*. (Trad. de Haiganhuch Sarian), São Paulo: Paz e Terra, 1990, p. 32-4. Cf. tb. "A soberania de Zeus". In: VERNANT, Jean Pierre. *O Universo, os Deuses, os Homens*. (Trad. Rosa Freire d'Aguiar), São Paulo: Cia. das Letras, 2000, p. 36.

4 ARISTÓTELES. *Política*. 3ª ed. (Trad. Mário da Gama Kury), Brasília: Editora UNB, 1997, 1285b, p. 108.

VII Na época de Aristóteles, a monarquia já não era a mesma e o rei perdera essa concentração de poderes e funções. Para o filósofo, monarquia significava "poder exercido por um só governante", mas se distinguia em essência da tirania, entre outras coisas, pelo fato daqueles governarem com o consentimento dos súditos. Aristóteles tomava como um dos modelos de monarquia do seu tempo, principalmente, a constituição da cidade de Esparta: "O rei na constituição lacedemônia, por exemplo, tida como representativa da forma regida pela lei, não tem soberania sobre todos os

A "realeza" de Joca Ramiro está, segundo nos parece, mais perto dessa "dos tempos heróicos", descrita por Aristóteles, do que da moderna, que culminou com a formação das monarquias nacionais européias. Isto, principalmente, pelo fato do mando se "exercer com o consentimento dos súditos". No romance (o que não quer dizer que o mesmo tenha se dado na história, que, como veremos, está aqui sendo também alegorizada), a chefia de Joca Ramiro é consensual, ele tem carisma e os que o seguem o admiram e confiam nele. É desse modo pelo menos que Riobaldo o apresenta. Enquanto que a realeza moderna aparece como uma força externa centralizadora, que coage o restante da nobreza guerreira à submissão e se impõe sobre os particularismos. É interessante ver como Oliveira Vianna[VIII], no seu livro de 1949, portanto do tempo da concepção do *Grande Sertão*, conceitua o Rei. Ele associa-o ao Estado que se organiza burocraticamente, superpondo-se aos poderes do "*Povo*" — constituídos espontaneamente —, como se fosse o portador de uma nova ordem vinda de fora e que contrariava os costumes. É justamente o tema do episódio que estamos analisando: a incorporação das instituições modernas pelos costumes arcaicos, com a montagem de um tribunal no sertão:

> Estes grandes Estados imperiais não se assentavam, porém, sobre bases democráticas — ao modo dos Estados-*aldeias* ou dos Estados-*cidades* das épocas anteriores. Neles, o soberano não era o *Povo*, como havia sido antes e como veio a ser depois; mas, o *Rei*. Este Rei tinha um caráter místico ou religioso nos predicamentos da sua investidura: era um soberano carismático; quer dizer, por graça divina. Deus o havendo escolhido e consagrado para essa missão, era em nome de Deus que ele, Rei, governava os povos. Por força desta designação divina é que ele exercia os poderes do Estado: — o Poder Executivo, o Poder Judiciário e o Poder Legislativo.
>
> Para esta obra de governo e administração, nomeava então os seus *legados*: comissários, funcionários, magistrados, e os distribuía pelas províncias, pelos condados, pelas baronias, pelos vilarejos, para exercerem, *em seu nome*, estes poderes, que vimos

» assuntos, embora ele, quando no comando de uma expedição militar além das fronteiras, detenha o poder supremo em todos os assuntos relativos à guerra, e os assuntos pertinentes à religião também lhe estejam jurisdicionados. Este governo monárquico é portanto uma espécie de comando militar autocrático e vitalício, mas o rei não tem o poder de condenar alguém à morte, exceto em circunstâncias especiais, como os reis em suas expedições militares nos tempos mais remotos, que podiam matar pela lei de sua mão...". *Política*, 1285a, p. 107.

VIII Algumas idéias e teorias de Oliveira Vianna parecem sustentar muitas das representações de Guimarães Rosa. Em outros momentos deste trabalho já tentei fazer essas aproximações, que não me parecem casuais e nem estão ali para serem postas em questão; a meu ver, elas parecem conter certa adesão e afinidade de pensamento.

— quando na fase das pequenas "comunidades de aldeia" — exercidos pelo povo, ou diretamente, ou pelos que ele diretamente escolhia em eleições comiciais, realizadas, em regra, à sombra do carvalho frondejante, ao lado da ermida local.[5]

Observe-se, por exemplo, como Riobaldo e, antes, Marcelino Pampa tinham sido escolhidos como chefes. Dependiam do consentimento e eleição dos membros do grupo, que reconheciam ou não os seus méritos e dependia destes o respeito que lhes prestavam. Aqui só faltavam a sombra do carvalho frondejante e a ermida local.

A regência de Zé Bebelo Quando Zé Bebelo, feito prisioneiro, defrontou-se com Joca Ramiro, exigiu dele o devido respeito, pois se considerava "seu igual". Era ele também da raça dos chefes, dos homens feitos para o mando e o governo, ou quase, não fosse um pequeno desvio ou mancha na sua origem. Na autodefesa que faz no julgamento, depois das falas a favor e contra a sua condenação à morte, ele começa lembrando a sua estirpe, procurando passar a impressão de que é realmente "um igual", um homem de tantas heranças e tradição quanto Joca Ramiro, mas não oculta de todo a sua hibridez ou certa mancha de origem:

"—...Altas artes que agradeço, senhor chefe Joca Ramiro, este sincero julgamento, esta bizarria... Agradeço sem temor de medo nenhum, nem agências de adulação! Eu. José, Zé Bebelo, é meu nome: José Rebelo Adro Antunes! Tataravô meu Francisco Vizeu Antunes — foi capitão de cavalos... Demarco idade de quarenta-e-um anos, sou *filho legitimado* de José Ribamar Pachêco Antunes e Maria Deolinda Rebêlo; e nasci na bondosa vila mateira do Carmo da Confusão..." (GSV, p. 263, grifo meu).

Primeiro, ele não era filho legítimo, mas "legitimado"; ele devia ter nascido fora da linhagem familiar oficialmente reconhecida pelo casamento, então era filho natural, de mãe solteira ou de relações adúlteras, pois a sua mãe não trazia o sobrenome do pai. Ele só foi reconhecido posteriormente, tem também o sobrenome do pai, mas isso talvez tenha acontecido só tardiamente, quando já era conhecido e chamado pelo sobrenome materno e não pelo paterno: Zé Bebelo, filho de Maria Deolinda Rebêlo. É esse o fato que cria uma abertura para que ele contrarie também a tradição e possa propor uma nova ordem Como Hermes, ele é filho de uma relação clandestina e de dupla origem, divina e mortal, de Zeus com a ninfa Maia (as ninfas, embora tivessem vida longa, eram mortais). O pai vinha da linhagem dos Vizeu Antunes, que ele nomeia orgulhoso, cujo tataravô havia sido "capitão de cavalos", que talvez ele quisesse dizer "capitão dos ginetes

5 VIANNA, Oliveira. Op. cit., p. 112.

da guarda", que, na verdade, era um posto militar subordinado no comando de uma companhia real portuguesa[6]. Mas, da mãe, não diz nada, apenas o seu nome de solteira, Maria Deolinda Rebêlo (O nome da mãe, Maria Deolinda, poderia muito bem ser um desdobramento anagramático da ninfa Maia). Ele também, como Hermes, nasceu num lugar que era ao mesmo tempo caverna sombria e templo magnífico, "essas duas concepções, excludentes aos nossos olhos, justapõem-se sem prejuízo"[7], pois Zé Bebelo nasceu numa vila confusa, que pode parecer o seu contrário: "na bondosa vila mateira do Carmo da Confusão", onde "mateira" pode ser também o lugar onde se guarda o estrume dos animais. Joca Ramiro o faz tomar consciência de que está preso, o que ele considera "o mundo à revelia", como se os papéis e as situações ali estivessem trocados. O mesmo se passa na cabeça de Riobaldo, que vê tudo aquilo como absurdo, não conseguia imaginar Zé Bebelo como "criatura que se prende, pessoa coisa de se haver às mãos", e o parágrafo se fecha com a expressão isolada: "Azougue vapor...". Termo que serve para caracterizar a personalidade esperta, ladina e inquieta de Zé Bebelo, mas que volta a associá-lo a Mercúrio/Hermes, *azougue* é o nome vulgar do mercúrio, o metal/deus volúvel, com a aparência de metal, mas líquido, inapreensível, sempre em trânsito e movimento, como o vapor[IX]. Em vários outros momentos,

6 Cf. SERRÃO, Joel (Dir.) *Dicionário de História de Portugal e do Brasil*. Porto: Iniciativas Editoriais, 1971, v. 2, p. 472.

7 Cf. HOMERO. *Hymnes*. (Trad. e apresentação de Jean Humbert), Paris: Les Belles Lettres, 1937, p. 103.

IX Em vários momentos, Guimarães procura infiltrar na narração de Riobaldo diferentes sinais que criam essa associação entre Zé Bebelo e Hermes. A variedade e o conjunto das significações desse deus, como são sintetizados por Jean-Pierre Vernant, parecem corresponder muito às características da personagem: "Hermes [...] está ligado ao hábito dos homens e de modo mais geral à extensão terrestre. Ao contrário dos deuses longínquos, que residem em um além, Hermes é um deus próximo que freqüenta esse mundo. Vivendo em meio aos mortais, em familiaridade com eles, é no próprio coração do mundo humano que se insere a sua presença divina. [...]. Mas, se ele se manifesta assim na superfície da terra, se habita, com Héstia, as casas dos mortais, Hermes o faz à maneira de mensageiro (Hermes *angelos* — é com este nome que é precisamente invocado no *Hino a Héstia*), como um viajante que vem de longe e que já se apressa a partir. Não há nele nada fixo, estável, permanente, circunscrito, nem fechado. Ele representa, no espaço e no mundo humano, o movimento, a passagem, a mudança de estado, as transições, os contatos entre elementos estranhos. Na casa, o seu lugar é junto da porta, protegendo a soleira, afastando os ladrões porque ele próprio é o Ladrão [...], aquele para quem não existem nem fechadura, nem cerca, nem fronteira: o Passa-Muros que o *Hino a Hermes* nos mostra 'resvalando obliquamente através da fechadura, semelhante à brisa de outono, como um nevoeiro'. Presente diante das portas [...], ele reside também na entrada das cidades, nas fronteiras dos Estados, nas encruzilhadas [...], ao longo

como veremos adiante, encontramos sinais dessa associação, só aludida ou dissimulada de vários modos, como aqui, quando dão combate ao bando de Zé Bebelo, a associação é feita com as abelhas e explorando as possibilidades aliterantes das palavras, que dão força à expressão: "Os bebelos *desabelhavam* zuretas, debaixo de fatos machos e zúo de balas" (GSV, p. 234, grifo meu).

Em alguns momentos do livro, antes ainda do tribunal, Zé Bebelo aparece enfrentando algumas situações que o colocam no papel de juiz, nas quais ele toma as suas decisões demonstrando piedade, capacidade de julgamento e sabedoria. Uma delas, é quando fazem oito prisioneiros, num combate com o bando do Ricardão, e todos pensam em liquidá-los, o que Zé Bebelo não permite: "Mas mais não se aproveitou, o Ricardão já tinha tido fuga. Então os nossos, de jeriza, com os oito prisioneiros feitos queriam se concluir. — 'Eh, de jeito nenhum, êpa! Não consinto covardias de perversidade!' — Zé Bebelo se danou. Apreciei a excelência dêle, no sistema de não se matar" (GSV, p. 129). Uma outra, é quando, fazendo o papel de juiz, ele seqüestra os bois de dois irmãos, como punição por terem matado o pai, Rudugério de Freitas, "dos Freitas ruivos da Água-Alimpada", com foices enfeitadas, como acontecia nos sacrifícios, depois que o pai "mandou obrigado um filho dele matar outro". Nesse julgamento, ele se mostra duplamente sábio, porém de uma sabedoria que combina grandeza com esperteza: por um lado, passa a imagem de piedoso e justo, como parece, à primeira vista, o seu julgamento: "O pai não queria matar? Pois então, morreu — dá na mesma. Absolvo!"; e, por outro, pune de modo a satisfazer o próprio interesse, sendo este que de fato preside o "legal lealdado, conformemente", requisitando para o bando a "gorda boiada". A aparência magnânima recobre o interesse egoísta, já que, pela "norma", quando encontravam uma boiada, "ele cobrava só imposto de uma ou umas duas reses, para o nosso sustento nos dias". Também tinha sido pela esperteza que Hermes havia roubado as cinqüenta vacas do rebanho de Apolo, fazendo-as recuar sobre as próprias pegadas, de modo a deixarem pistas falsas e não serem perseguidos. A esperteza aqui também era a de criar uma aparência que encobrisse um crime ou uma má conduta.

Zé Bebelo, nesse julgamento em que ocupa a posição de juiz, tem todo o cuidado de criar uma aparência legal, de seguir as normas modernas das leis da cida-

» das pistas, marcando o caminho [...], sobre os túmulos, estas portas que abrem o acesso ao mundo infernal [...]. Em todos os lugares em que os homens, deixando a sua moradia privada, reúnem-se e entram em contato com a troca (quer se trate de discussão ou de comércio), como na *ágora*, e para a competição, como no estádio, Hermes está presente [...] É também aquilo que não se pode nem prever nem reter, o fortuito, a boa ou má sorte, o encontro inesperado...". *Mito e pensamento entre os gregos*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1990, p. 153-4.

de, para realizar também os seus próprios interesses: primeiro, ele apura contra a culpa dos irmãos, considerando doloso o crime que cometeram, pois, ele pergunta: "Por que foi que vocês enfeitaram *premeditado* as foices?" (grifo meu); depois, aceita facilmente a defesa simplória dos mesmos, ao afirmarem que "tinham executado aquilo em padroeiragem à Virgem, para a Nossa Senhora em adiantado remitir o pecado que iam obrar, e obraram"; portanto, que haviam cometido uma violência, como o sacrifício do bode, para porem fim à fonte da violência, o pai, cujo sacrifício ofereciam à Virgem Mãe; para Zé Bebelo não precisou mais para que os perdoasse, em nome dela, da "Puríssima, Nossa Mãe", embora ele não soubesse dizer "se ela perdoa ou não". Como na cobrança regular do imposto de apenas duas vacas para o sustento do bando, segundo autorizava, já que "era preciso se respeitar o trabalho dos outros", o julgamento deveria também servir para "entusiasmar o afinco e a ordem, no meio do triste sertão" (GSV, p. 73-4). Esta aparência civilizadora tinha também Hermes, que criou a arte do fogo e foi o primeiro que o fez brilhar e "revelou os meios de fazê-lo"[8].

O modo como Zé Bebelo retornou do ostracismo e voltou para o sertão, contado por um "vaqueirinho" assustado, no começo ainda da narrativa, traz dele também todos esses aspectos acima referidos: ele é alguém que chega vindo de longe, difícil de se apreender, de aparência dúbia, e que vem para mudar e brigar, quer dizer, cheio de ambigüidades, no modo como usa a selvageria e a violência para estabelecer a ordem e a paz:

> —"Ele? O jeito que é o dele, que ele tem? Em é mais baixo do que alto, não é velho, não é moço... Homem branco... Veio de Goiás... O que os outros falam e tratam: "*Deputado*". Desceu o Rio Paracatu numa balsa de buriti... "— Estávamos em jejum de briga..." — ele mesmo disse. Ele e seus cinco deram fogo feito feras. Gritavam de onça e de uivado... Disse: vai remexer o mundo! Desceu o Rio Paracatu numa balsa de buriti... Desceram... Nem cavalo eles não têm..." (GSV, p. 85).

E esse encontro com ele, foi assim referido por Riobaldo: "E, na noite, ninguém não dormiu direito, em nosso acampo. De manhã, com uma braça de sol, ele chegou. *Dia da abelha branca*" (GSV, p. 85, grifo meu). O comportamento de Zé Bebelo assemelha-se ao de Hermes, quando este foi julgado por Zeus, pelo roubo das vacas de Apolo; e o seu modo ingênuo e audacioso de se defender provocou em Zeus um riso explosivo. Hermes, no julgamento, se comporta como o deus-criança que é, uma espécie de eterno adolescente. Zeus, como um juiz mais compreensivo do que punitivo, ordena que os dois deuses irmãos procurem um acordo e que Hermes indique onde escondeu as vacas de Apolo. Este enfrenta ainda

8 HOMERO, op. cit., p. 121.

uma desavença com o irmão mais novo; Apolo horrorizado com a sua precocidade, mas, depois, seduzido pelo canto e pela forma como Hermes tocava a lira, em retribuição, o faz mensageiro e lhe concede os dons que havia aprendido com as abelhas, as Destinadas ou as Veneráveis, "três virgens orgulhosas das suas asas rápidas", que era a arte divinatória:

> Quando, saciadas com o mel novo, elas são tomadas por um transporte profético, elas consentem voluntariamente em dizer a verdade; se, ao contrário, elas são privadas do doce alimento dos deuses, elas tratam imediatamente de vos perder. Eu concedo-as a ti de hoje em diante: alegra o teu coração interrogando-as sinceramente; e se proteges um homem mortal, ele poderá escutar com freqüência a sua voz, se a sorte estiver com ele.[9]

Como um visionário, com o dom das abelhas, a ação e o interesse de Zé Bebelo também se projetavam para o futuro. O primeiro retrato que nos é dado dele é muito parecido com o de uma abelha listrada de azul e amarelo, com as asas batendo, um "inhampas", como eles se chamavam, e o lugar onde ficava, a Nhanva, (*nhan*, correr[10]), é descrito como um vespeiro e a movimentação dos seus homens como um enxame de abelhas:

> A Nhanva *enxameava* de gente homem — pralaprá de feira em praça. E era vistosa fazenda assobradada, com grandes currais e um terreirão. Vi logo o dono.
> Ele era imediatamente estúrdio, vestido de brim azul e calçando botas amareladas. Era nervoso, magro, um pouco mais para baixo do que o tamanho mediano, e com braços que pareciam demais de compridos, de tanto que podiam gesticular. Fui indo, ele veio vindo, o grande revólver na cintura; um lenço no pescoço dêle esvoaçava. E aquêle cabelo bom, despenteado alto, topete arrepiadinho. (GSV, p. 122, grifo meu)

Ele era um homem só do mando, como se definia, identificando-se inteiramente com a linhagem paterna: "Só obro o que muito mando; nasci assim. Só sei ser chefe" (GSV, p. 87). Mas inovava, como se soubesse aproveitar também da fresta aberta na tradição pela filiação materna, tornando-se um homem de planos e projetos, conforme Riobaldo observou, quando o procurou para ser o seu professor, transformando-se no secretário dele; depois, no seu aprendiz e substituto, sucesso que talvez anunciasse a frase enigmática: "Dia da abelha branca", como prenúncio do que era dito no canto homérico a Hermes: "e se conhece um homem mortal, ele poderá escutar com freqüência a sua voz, se a sorte estiver com ele". Na narrativa de todo esse episódio (GSV, p. 122-8), abundantemente citado e

9 Ibidem, p. 139 (tradução minha).

10 Cf. NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Método moderno de tupi antigo*. 2ª ed. São Paulo: Vozes, 1999, p. 612.

apreciado pela crítica, Riobaldo deixa claro algumas coisas. Primeiro, como estavam associadas em Zé Bebelo a vontade de saber e a de dar ordens, como se não bastasse só aprender e fosse necessário pôr em prática o que havia aprendido: "ele, chegava na janela, apitava num apito, ministrava aquela brama de ordens: dez, vinte executações duma vez". Segundo, que ele, Riobaldo, que havia sido contratado para ser o professor, parecia mais ser usado como ouvinte, junto a quem Zé Bebelo arquitetava o seu discurso, tornando-se com isso mais aprendiz do que mestre. É a partir da sua adaptação a esse papel, que ele se transforma no seu secretário e, depois, ao longo da ação, aprendiz. E, por fim, que o discurso tinha um conteúdo, por um lado, de desenvolvimentismo e progresso, "botando pontes, baseando fábricas, remediando a saúde de todos, preenchendo a pobreza, estreando mil escolas", e, por outro, nacional, "tudo é nacional", "falar muito nacional", de modo a desentocar o atraso, modernizar o sertão e integrá-lo verdadeiramente à nação:

> Eu tinha ficado com ruma de foguetes para soltar, e foi festa. Zé Bebelo mandou dispor uma tábua por cima de um canto de cerca, conforme ele ali subiu e muito falou. Referiu. Para lá do Rio Pacú, *no município de Brasília*, tinham volteado um bando de jagunços — o com o valentão Hermógenes à testa — e derrotado total. Mais de dez mortos, mais de dez cabras agarrados presos; infelizmente só, foi que aquele Hermógenes conseguira de fugir. Mas não podia ir a longe! Ao que Zé Bebelo elogiou a lei, deu viva ao governo, para perto futuro prometeu muita coisa republicana. (GSV, p. 128, grifo meu)

O discurso de Zé Bebelo seguia algumas orientações: no âmbito político, de combate à ação violenta e arbitrária do mandonismo local e de afirmação dos poderes do Estado; no econômico-administrativo, de extensão da ação governamental e de promoção do progresso material no interior; e no ideológico-cultural, de afirmação de uma identidade nacional, superpondo-se às solidariedades locais: "Aqui o que me faz falta é uma bandeira, e tambor e cornetas, metais mais..." (GSV, p. 89). Na época em que o livro foi escrito e publicado, meados dos anos 50, esse discurso já era o dominante, porém ele vinha se estruturando desde os anos 20 e 30, com o tenentismo e o getulismo. Desse modo, no período em que se situa a ação do romance, mais ou menos na década de 20, ele é novo e visionário, contrastando fortemente com a situação do coronelismo e do mandonismo das políticas locais. Desse modo, Zé Bebelo é o novo que se anuncia, mas no qual também não se podia confiar inteiramente, "quem desconfia fica sábio", já dizia Riobaldo, ressentindo-se também da vacuidade do discurso de Zé Bebelo: "Começava por aí, durava um tempo, crescendo voz na fraseação, o muito instruído no jornal. Ia me enjoando. Porque completava sempre a mesma coisa" (GSV, p. 126)[x].

Na pequena cena de Zé Bebelo discursando, citada acima, ele fala da sua própria ação, derrotando o atraso, entocado no "município de Brasília" e representado pela figura do Hermógenes, embora não fosse, ainda dessa vez, de forma definitiva. Esse discurso sobre a necessidade de se levar as conquistas civilizatórias do litoral para o interior vinha de longe, desde José Bonifácio, o Patriarca da Independência, que já o havia expressado claramente[11]. Mas, as disposições provisórias para que isso se transformasse numa política do Estado Central e se concretizasse com a transferência da capital do país para Brasília, só vieram a ser tomadas durante o governo Dutra. Este quando candidato à presidência, Guimarães o apoiou e se empenhou na sua eleição, período em que o romance estava sendo escrito[12]. Com o Hermógenes representando tudo o que representa no livro — o informe, a violência desmedida e recíproca, o crime, a falta de valores éticos, enfim, o sertão desgovernado por dentro e por fora —, não fica difícil interpretar a cena como uma alegorização também do momento político que vivia o país e era objeto de preocupação do autor[XI]. Riobaldo via com simpatia e preocupação, mas também com desconfiança, a pregação triunfante de Zé Bebelo: "elogiou a lei,

x A vacuidade ou "tenuidade" das pregações sobre uma política "nacional", no sentido de superação dos interesses mais imediatos, privados e locais, foi um fato bastante observado pelos intérpretes da vida política brasileira. No entanto, foi Oliveira Vianna que o colocou no centro das suas preocupações, procurando estudá-lo: "[...] Daí a tenuidade de consistência ou a pouca densidade que encontramos na nossa consciência *municipal* e, com mais razão, na nossa consciência *provincial* e *nacional*. [...] Não tendo necessidade de se unirem pela pressão da história, estes clãs continuaram — tanto na Colônia, como no Império e mesmo na República — a manter a sua insolidariedade, o seu atomismo, a sua vida de insulamento *oikal* (domínio independente). Não puderam, assim — nem tiveram tempo histórico bastante para tanto — de criar uma consciência *provincial* ou *nacional* (hoje diríamos 'complexos culturais da Província e da Nação'." Op. cit. p. 342-3.

11 Cf. ANDRADA E SILVA, José Bonifácio de. *Projetos para o Brasil*. (Org. Miriam Dolhnikoff). São Paulo: Cia das Letras, 1998, em esp. p. 179 e p. 232.

12 V., p.ex., cartas de Guimarães aos pais, de 30.11.45 e de 14.3.46. In: ROSA, Vilma Guimarães. *Relembramentos*: João Guimarães Rosa, meu pai. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 160-2.

XI Tanto a construção de enigmas, pela disseminações de sinais a serem percebidos e decifrados por aqueles que têm olhos para ver, os iniciados, quanto o uso de despistes fazem parte da estratégia literária de Guimarães Rosa. Na novela "São Marcos", a primeira representação de Saturno/Cronos que aparece é a de Saturnino Pinga-pinga, porém ela é fácil e aparente. A segunda, mais velada, porém com maior significação e importância é a de Aurísio Manquitola. Sobre isso, discorri na primeira parte do terceiro capítulo deste livro: "A teoria dos três amores". Aqui também, parece-me um despiste possibilitar a associação de Hermes com o Hermógenes, por causa da semelhança dos nomes, de modo a desviar a atenção de Zé Bebelo, este sim, trabalhado de modo a que, nele, os

deu viva ao governo, para perto futuro prometeu muita coisa republicana". Sabia intuitivamente como eram fortes as forças desorganizadoras a serem enfrentadas; sentia também como soava artificial o discurso de Zé Bebelo e como as suas propostas teriam dificuldades para se ajustar ao costume. Principalmente "a coisa republicana", que implicaria na superposição de um outro poder, vindo de fora e representando outros interesses, sobre o poder dos homens locais, aparentemente estruturado espontaneamente a partir de valores próprios e tradicionais, como descendência, coragem e lealdade. Para que a realização de alguma mudança fosse possível, seria necessário um poder de violência maior ainda do que o dos homens da terra, sendo preciso, portanto, o uso dos próprios meios que se combatia, ainda que fosse em nome da lei e da justiça, o que parecia um contra-senso[XII].

» atributos míticos do deus se ajustassem ao tempo histórico. Só para citar um exemplo de como ocorre esse equívoco, veja se a leitura que faz disso Francis Utéza: "Nestas condições, desta série de patronímicos, só o prenome persiste como marca pessoal, *Hermógenes*: etmológicamente, a um tempo genitor do mercúrio e engendrado por ele". In: *Metafísica do Grande sertão*. (Trad. de José Carlos Garbuglio), São Paulo: EDUSP, 1994, p. 294. Pode parecer forçado também ver aí uma alegorização da política e de políticos contemporâneos do autor; no entanto, creio que só o seria se essa prática literária se resumisse a essa passagem. Trata-se de uma técnica quase lúdica do autor, essa de criar representações cheias de sutilezas, como se fossem pequenos medalhões significativos, incrustados no texto, a serem lidos e decifrados. Mas essa não é a única, existem outras, que irei apresentando ao longo deste trabalho.

XII Evaldo Cabral de Mello procura mostrar como, no Brasil, tanto a Independência quanto a República tiveram também um caráter retrógrado: a primeira, com relação à revolução constitucionalista do Porto, de 1820, e a segunda, com relação ao que fora o Império. Dentro da mesma linha de pensamento, ele diz como o surgimento de um sentimento nacional, aqui, foi tardio e imposto, em contraste com os sentimentos nativistas locais, para ele, mais efetivos e espontâneos: "Só ao abolir-se a escravidão, criamos a oportunidade real de constituir um povo, fundamento da nação. Ao americanizar o sistema político e ao introduzir a política dos governadores, a República tornou-se tolerante, ao contrário do Império, que ao menos professava, da boca para fora, horror por elas, para com as práticas políticas do secular autoritarismo interiorano./ [...] Em finais de Quinhentos, já havia 'paulistas' ou 'sam-paulistas'; e, nos começos de Seiscentos, 'pernambucanos'. Enquanto isso, ao longo de Setecentos, 'brasileiro' era apenas o indivíduo que vivia a cortar o pau-brasil nas matas e de transportá-lo para os portos. Por sua vez, o adjetivo 'brasílico' tinha sabor erudito. Quando a Independência se desenhou no horizonte, os brasileiros éramos designados 'portugueses da América' para distinguir dos 'portugueses da Europa'./ Àquela altura, Hipólito José da Costa excogitava, no seu exílio inglês, o termo adequado com que batizar os cidadãos do país que se ia criar. 'Brasiliano' havia sido tradicionalmente o termo dado aos índios e como tal resultava excludente de quem não tivesse sangue ameríndio. Quanto a 'brasileiro', parecia-lhe inapropriado devido ao sufixo

Essa oposição entre o Hermógenes e o Zé Bebelo, como dois guerreiros ou dois homens da raça de bronze, do mito de Hesíodo, é feita pelo próprio Riobaldo, num trecho, cujo parágrafo inicial começa justamente com uma frase que provoca uma forte estranheza. Primeiro, ela só tem uma palavra, um substantivo de grande força expressiva, tanto pelo som, que imita a batida do sino, como pelo sentido, de metal duro e pesado usado na forja de armas; e, segundo, o artigo definido não concorda em número e gênero com o substantivo, que condensa em si ao mesmo tempo as funções de sujeito, verbo e objeto: "A bronzes." (GSV, p. 162). Nesse trecho, ele narra como se sentia incomodado com certas práticas jagunças, como quando aprisionaram um espião que tinha vindo traí-los e o assassinaram. Depois, ele conta como o Hermógenes, demonstrando só ter ódio e ruindade interiormente, se comprazia em ver e fazer sofrer, antes de matar, um inimigo que haviam aprisionado. Ele passa então a descrever os requintes de crueldade que o jagunço usava para sacrificar a sua vítima e nos dá o seu retrato, desenhando com traços grossos a sua figura grotesca e deformada, cuja expressão exterior correspondia perfeitamente aos seus sentimentos interiores:

> Ele gostava de matar, por seu miúdo regozijo. Nem contava valentias, vivia dizendo que era mau. Mas, outra vez, quando um inimigo foi pego, ele mandou: — "Guardem este." Sei o que foi. Levaram aquele homem, entre as árvores duma capoeirinha, o pobre ficou lá, nhento, amarrado na estaca. O Hermógenes não tinha pressa nenhuma, estava sentado, recostado. A gente podia caçar a alegria pior nos olhos dele. Depois dum tempo, ia lá, sozinho, calmoso? Consumia horas, afiando a faca. Eu ficava vendo o Hermógenes, passado aquilo: ele estava contente de si, com muita saúde. Dizia gracejos. Mas, mesmo para comer, ou falar, ou rir, ele deixava a boca própria se abrir alta no meio, qual sem vontade, boca de dor. Eu não queria olhar para ele, encarar aquele carangonço; me perturbava. Então, olhava o pé dele — um pé enorme, descalço, cheio de coceiras, frieiras de remeiro de rio, pé-pubo. Olhava as mãos. Eu acabava achando que tanta ruindade só conseguia estar naquelas mãos, olhava para elas, mais, asco. Com aquela mão ele comia, aquela mão ele dava à gente.

» que denota a profissão, não a origem. Daí que optasse por 'brasiliense', o qual adotou no título da sua gazeta londrina./ [...] Ao passo que o nativismo respondia a uma experiência espontânea das gentes, a criação de um Estado nacional parecia algo artificioso, o 'grand design' de altos funcionários da Coroa ou o enigma político escondido no autoritarismo e no dinasticismo do regente d.Pedro./ Quanto ao Rio de Janeiro, era encarado com o disfarce grosseiro da antiga dominação portuguesa. Por sua vez, o Estado Novo considerou-se obrigado a promover a queima pública das bandeiras estaduais, no objetivo de exorcizar os restos de sentimento local que a seu ver comprometiam a unidade nacional, embora essas bandeiras, exceto em dois ou três casos, fossem meras improvisações estadualistas da República Velha". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17.9.2000. Mais!, p. 14-6.

Ele aparece como a própria encarnação da desmedida, da *hybris*, do poder de violência e da força descontrolada. Isso, em todos os sentidos: nos sentimentos interiores, ele era movido pelo ódio, "fel dormido, flagelo com frieza"; nos aspectos exteriores, parecia animalesco, como se fosse só uma boca aberta ocupando todo o rosto, como expressão da ferocidade e da agonia; nesse aspecto, ele lembrava também o escorpião, "carangonço", se arrastando com os pés apodrecidos e deformados, "pé-pubo"; e nas ações, que era o principal, elas eram sádicas, ele encontrava nelas o prazer e a saúde, tiradas da dor do outro, e que adquiriam toda a sua expressão no seu instrumento, nas mãos asquerosas, as mesmas que usava para o seu bem e a falsa cortesia: "Com aquela mão ele comia, aquela mão ele dava à gente". É essa materialidade do Hermógenes, no sentido da perda da forma e do contorno, que faz Riobaldo se lembrar de Zé Bebelo, como o outro extremo, quase pura forma (como deveria parecer carente de conteúdo concreto a pregação do seu discurso), e compara os dois:

> Entremeando, eu comparava com Zé Bebelo aquele homem. Nessa hora, eu gostava de Zé Bebelo, quase como um filho deve de gostar do pai. As tantas coisas me tonteavam: eu em claro. De repente, eu via que estava desejando que Zé Bebelo vencesse, porque era ele quem estava com a razão. Zé Bebelo devia de vir, forte viesse: liquidar mesmo, a rás, com o inferno da jagunçada! Eu estava ali, cumprindo meu ajuste, por fora, com todo rigor; mas estava tudo traindo traidor, no cabo do meu coração. Alheio, ao que, encostei minhas costas numa árvore. Aí eu não queria ficar doido, no nem mesmo.

Riobaldo, que agora lutava no bando do Hermógenes contra Zé Bebelo, reconhecia mais valor e medida no inimigo, como se a sua força guerreira tivesse algum controle da Dike, do sentido de justiça: "era ele quem estava com a razão"[XIII]. Quando ele expõe a Diadorim as suas inquietações com relação ao Hermógenes,

XIII Jean-Pierre Vernant, na leitura bastante original e organizadora que faz do mito de Hesíodo, coloca no mesmo plano a raça dos homens de bronze, os guerreiros, e a dos heróis, igualmente guerreiros como aqueles, mas cujo poder de violência não é exercido desmedidamente, mas controlado pela *Dike*: "A raça dos heróis define-se, em relação à do bronze, como a sua contrapartida na mesma esfera funcional. São guerreiros; lutam na guerra, morrem na guerra. A *Hybris* dos homens da raça de bronze, em vez de aproximá-los dos homens da raça de prata, separava-os. Inversamente, a *Dike* dos heróis, em lugar de separá-los dos homens de bronze, une-os contrapondo-os. Com efeito, a raça dos heróis é denominada διχαιοτερον χαι αρειον, mais justa e ao mesmo tempo mais valorosa militarmente. A sua *Dike* se situa no mesmo plano militar que a *Hybris* dos homens de bronze. Ao guerreiro, votado por sua própria natureza à *Hybris*, opõe-se o guerreiro justo que, reconhecendo os seus limites, aceita submeter-se à ordem superior da *Dike*". Op. cit., p. 40

perguntando como um chefe como Joca Ramiro, "tão subido, de nobres costumes", consentia em ter como alferes alguém como ele, Diadorim justifica as ações do jagunço:

> —"Riobaldo, onde é que você está vivendo com a cabeça? O Hermógenes é duro, mas leal de toda confiança. Você acha que a gente corta carne é com quicé, ou é com colher-de-pau? Você queria homens bem comportados bonzinhos, para com eles a gente dar combate a Zé Bebelo e aos cachorros do Governo?!" A espichado, nesse dia calei. Assim uma coisa eu estava escondendo, mesmo de Diadorim: que eu já parava fundo no falso, dormia com a traição. Um nublo. Tinha perdido meu bom conselho. E entrei em máquinas de tristeza. (GSV, p. 162-4).

Diadorim justifica a dureza do Hermógenes com a sua lealdade, como sendo condizente com a confiança que depositavam nele, pois era de homens assim que se precisava para dar luta "aos cachorros do Governo". Desse modo, posteriormente, os crimes do Hermógenes que combateriam, seriam apenas os seus desvios, a traição e o assassinato de Joca Ramiro, e não a sua própria natureza maligna, a *hybris*, contra a qual parecia querer se voltar Riobaldo, desde o seu aprendizado com Zé Bebelo. O combate ao Hermógenes seria mais um projeto de vingança do que a luta pela constituição de uma ordem justa. A tristeza que agora dilacerava Riobaldo, "entrei em máquinas de tristeza", que lembra muito os estados de depressão profunda de Macunaíma, era o impasse em que se encontrava, "eu já parava fundo no falso", entre as suas afinidades do coração — que iam da *cor*dialidade à *cor*agem (as duas palavras têm o mesmo etmo, *cor*, *cordis*, coração), vindas da região dos afetos, como os sentimentos e laços que o prendiam a Joca Ramiro e Diadorim — e as racionais, correspondentes aos valores morais e humanos, como os da ética e da piedade, na medida em que reconhecia a necessidade de se estabelecer limites à violência e controlá-la, como deveria ser uma ordem republicana, da qual Zé Bebelo se fazia o portador. O movimento pendular do trapézio da sua alma volúvel — dependendo de onde estava, Riobaldo sentia-se oscilar para o lado oposto, "dormia com a traição" — contrariava os modelos piramidais a que aspirava imitar e cultuava, como os de Joca Ramiro e Diadorim.[XIV]

[XIV] Usei as imagens da pirâmide e do trapézio para lembrar Raimundo Faoro, que as usou, tiradas do *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, para falar de Machado de Assis e da ambigüidade da formação da sociedade brasileira, onde confluem as classes sociais e os estamentos no seu movimento no tempo: "Sedutora a tarefa, pela riqueza do material e, sobretudo, pela especial confluência de duas épocas, que projeta, no ponto de vista da encruzilhada, o encontro de dois mundos, o mundo que se despede e o mundo que chega. Os valores de um não são os valores de outro, as regras de con-

Medeiro Vaz, ao sair pelo sertão para combater a violência, "a guerra e os desmandos de jagunços", e impor a justiça, rompeu com a velha estrutura doméstica patriarcal e procurou apagar os seus sinais exteriores: queimou a casa que tinha sido "de pai-avô-bisavô — espiou até o voejo das cinzas", e destruiu as marcas do cemitério onde estavam os ossos dos antepassados, "desmanchou cerca, espalhou as pedras", eliminando os fundamentos da casa da qual eram os protetores e a possibilidade de virem a ser desonrados. Com isso, destruía as bases materiais e simbólicas que o vinculavam ao passado histórico e patriarcal, a grande propriedade familiar e os lares protetores, que poderiam servir de refúgio e alternativa à missão e à vida aventureira do sertão[xv]. No plano alegó-

» duta se partem, vazias para quem olha para trás, indefinidas, incertas, vagas para quem sente a hora que soa, sem compreendê-la plenamente, incapaz de amá-la, toldado pela melancolia. [...] O prestígio das personagens antigas já não convence o espectador, enquanto os recém-vindos ainda sofrem a mácula do desdém. Na estrutura dualista, a ponte — a artificial estilização — não solda as categorias que, apesar de acomodadas, resistem aos símbolos comuns da integração". *Machado de Assis:* a pirâmide e o trapézio. São Paulo: Editora Nacional, 1974, p. 3-4. Jean-Pierre Vernant situa também a tragédia e o herói trágico no espaço da cidade grega e no momento em que as formas explicativas das ações humanas vivem tensões e ambigüidades: "A todo momento, a vida do herói se desenrola como que sobre dois planos, cada um dos quais, tomado em si mesmo, seria suficiente para explicar as peripécias do drama, mas que a tragédia precisamente visa a apresentar como inseparáveis um do outro: cada ação aparece na linha e na lógica de um caráter, de um *éthos*, no próprio momento em que ela se revela como a manifestação de uma potência do além, de um *daímon*./ *Éthos daímon*, é nessa distância que o homem trágico se constitui". *Mito e tragédia na Grécia Antiga*, vol. I e II, p. 15. Usei essas duas referências, uma historicizante e outra estrutural, uma particular e outra geral, para poder melhor especificar a dualidade em que se debatia Riobaldo. As suas afinidades oscilavam entre duas forças de atração, nos planos da ação guerreira e amorosa, mas igualmente falhas e com as quais não encontrava total identificação, a não ser, em breves momentos, com certas manifestações que pareciam ser uma resultante de ambas.
Esse mesmo tipo de despiste que conduz a muitos enganos, parece que Guimarães dá também em outros planos, principalmente nas poucas entrevistas que deu, induzindo-nos sempre a pensar no caráter revelado da sua inspiração e na dimensão religiosa ou metafísica da sua literatura. Sobre isso voltarei em outra parte do trabalho.

xv Limeira Tejo descreve como os membros das famílias agrárias erigiam-se em continuadores do passado e de seus antecendentes, e como, para afirmar o que se constituía numa marca fundamental das suas personalidades, ostentavam os objetos e propriedades herdadas: "Possuir terras herdadas era sinal de nobreza, devendo o domínio continuar indivisível nas mãos da descendência. Mantinha-se assim o orgulho das linhagens diretas, e o respeito hierático, levado pela sociedade patriarcal desaparecida. Houve como que uma identificação da terra com a família, realizando-se uma

rico do livro, que estamos tentando desentranhar, como numa escavação em busca de sentidos, Medeiro Vaz significava o desgarramento da tradição para realizar a *travessia* vertiginosa no sertão, ele rompia com o passado para lançar-se numa aventura guerreira de justiça. Essa trajetória do Brasil, no contexto da Primeira República, era preconizada por Alberto Torres, como a passagem de um tipo de patriotismo para outro, descrevendo deste modo o tradicionalismo a ser abandonado:

> O patriotismo de outrora lançava raízes no passado e trazia a alma eriçada em combate contra o estrangeiro; a terra era, para o homem, a região sagrada dos avós, o cenário das lendas divinas, onde *túmulos e monumentos* prendiam os olhos à Antigüidade; os primeiros homens, divinizados, passaram a ser a sabedoria perfeita e absoluta, a cujos conselhos se pediam os princípios diretores da existência: o Deus criador e revelador de todas as religiões teve contato com *os fundadores da nação* e disse-lhes aos ouvidos as leis imortais que os deviam guiar e a seus pósteros. O estrangeiro era, por outro lado, o inimigo de Deus, da verdade, da lei e, portanto, da Pátria".[13]

Zé Bebelo chegava ao sertão sem ter tido muito com o que romper, a tradição de que se vangloriava era só parcial, o seu fim era também o seu interesse, como no caso da "gorda boiada" dos filhos do Rudugério: combater a jagunçagem e se estabelecer deputado, desse modo, realizar na vida pública o que Medeiro Vaz havia renunciado na vida privada por uma missão maior: "Quando moço, de antepassados de posses, ele recebera grande fazenda. Podia gerir e ficar estadonho" (GSV, p. 43-4). Entretanto, apesar da estatura dos dois modelos — um, de

» espécie de culto aos antepassados, impregnado de um certo animismo fetichista, na representação das pessoas desaparecidas, pelas coisas que lhe pertenceram. Quando morria o chefe, os seus objetos passavam na ordem da importância, isto é, da idade, às gerações dos filhos e dos netos.[...] O mesmo acontecia com os pertences da cabeça feminina do casal, que iam parar nas mãos das filhas e das netas, desde as jóias antigas, pesadonas, ofuscantes, até as almofadas de bilros para fazer rendas. E foi a propriedade territorial, mantida apesar de irreprodutiva, o elemento da articulação entre os dois mundos, o elemento mesmo de imposição do interesse moral da ordem antiga sobre a nova, alimentando nas famílias já urbanizadas o orgulho do seu passado rural e aristocrático. Este orgulho, no entanto, está muito longe de ser compreendido como uma arrogância — e deve ser entendido como uma satisfação quase ingênua de pertencer às linhagens históricas da região". *Brejos e carrascais do Nordeste*. São Paulo: 1937, p.102. Apud VIANNA, Oliveira. Op. cit., p. 240.

13 Assim, a atitude de Medeiro Vaz nos parece ser mais a de quem rompe com os fundamentos ancestrais do que a de um herói fundador. TORRES, Alberto. *A organização nacional*. 3ª ed. São Paulo: Editora Nacional, 1978, p. 109, cf. tb. p. 113 (grifos meus).

cavaleiro íntegro, totalmente devotado a sua missão de justiça e que morre como um deus, "touro preto todo urrando no meio da tempestade", e outro, de mestre em todo tipo de astúcias e valentias, regido por Hermes e descrito como o próprio, "um vivo demais de fogo e vento, zás de raio veloz como o pensamento da idéia" —, quando Riobaldo os coloca lado a lado, numa passagem que se assemelha a um camafeu, com dois deuses gregos de marfim incrustados num campo negro, pode compará-los e enxerga neles limitações que não via em Joca Ramiro:

> Medeiro Vaz reinou, depois de queimar sua casa-de-fazenda. Medeiro Vaz morreu em pedra, como o touro sozinho berra feio; conforme já comparei, uma vez: *touro preto todo urrando no meio da tempestade.* Zé Bebelo me alumiou. Zé Bebelo ia e voltava, como *um vivo demais de fogo e vento, zás de raio veloz como o pensamento da idéia — mas a água e o chão não queriam saber dele.* (GSV, p. 293, grifos meus)

Joca Ramiro não havia rompido com o passado, a fazenda São João do Paraíso era um lugar para onde sempre voltava, nem vinha ao sertão querendo tudo mudar, como um espírito novo e de fora. Ele era único, porque era capaz quase do milagre, continuava e mudava, reunia no presente o passado e o futuro, "*mandando* por *lei*". Expressão que integrava dois termos que só se acomodavam com muito poder de milagre, capaz de superar as contradições, compondo-as num paradoxo impossível, que reunia a tradição do *mandonismo*, "mandando", do poder pessoal dos grandes chefes da aristocracia rural, com a *lei*, "por lei", a exigência nova vinda de fora e da cidade:

> Quando [Medeiro Vaz] conheceu Joca Ramiro, então achou outra esperança maior: para ele, Joca Ramiro era único homem, par-de-frança, capaz de tomar conta deste sertão nosso, *mandando por lei, de sobregoverno.* Fato que Joca Ramiro também saía por justiça e alta política, *mas só em favor de amigos perseguidos*; e *sempre conservava seus bons haveres.* (GSV, p. 44, grifos meus)

Zé Bebelo não morre — ao contrário de Medeiro Vaz, que pertencia a "uma raça de homens" que se extinguia juntamente com o seu tempo —, ele sobrevive às guerras e à sua movimentação incessante, "daquele movimento sem termo nem nenhumas outras ociosidades" (GSV, p. 345), e se realiza no negócio, no comércio, nos projetos de riqueza deste mundo, "A ganhar muito dinheiro — é o que vale", aproveitando-se para isso inclusive das lembranças do vivido, que pretende publicar nos jornais. Mas é ele também que doa a Riobaldo, "meu discípulo", o contato com o futuro, o além ou o divino, encaminhando-o "com um bilhete seu para o Compadre meu Quelemém de Góis" (GSV, p. 570). As feições terrena e divina de Zé Bebelo/Hermes continuam até o final da narrativa.

Eram estes os três paradigmas dos "grandes chefes", que Riobaldo apreciava quan-

do se voltava para a vida guerreira do sertão, e que guardavam também uma correspondência com os três paradigmas amorosos do herói, vistos no capítulo II, quando ele se voltava para o âmbito das suas aspirações pessoais privadas.

Expressar e interpretar as simbolizações míticas que Guimarães usa para a composição das suas personagens, de modo a fazê-las transcender o simples sujeito empírico, parece-me importante para entendermos o que ele tem em vista, os conteúdos que está pretendendo representar no julgamento que estamos estudando. Ali se encontram mais do que homens como nós e os da nossa experiência, embora não sejam também os próprios deuses com que são identificados pelos sinais disseminados no texto. Fosse assim, teríamos uma alegoria simples, o que não é o caso. São antes representações de elementos permanentes que se fazem presentes nas ordenações humanas, eles misturam-se com (ou encarnam-se em) sujeitos empíricos para se constituírem em forças com determinados sentidos em luta e tensão, mas adquirindo sempre novas feições em cada momento particular da história. Como a observação dos fatos, por si só, não nos permite apreender toda a sua significação, temos que usar da intuição, da nossa capacidade de visão, de imaginação e de representação do que está além dos eventos particulares e empíricos, que em si não nos transmitem mais do que uma imagem caótica do tempo. Esta intuição intelectual — que é uma capacidade de filtrar e distinguir o essencial do acessório, o que está além das manifestações, embora não seja independente delas — constitui-se na apreensão do que está de fato em jogo na história, e cabe a nós captá-lo e revelá-lo, representando o que há de conhecido no desconhecido, de repetitivo, ainda que de modo particularizado, no aparentemente inédito. No nosso caso em estudo, como o novo espírito do tempo passageiro é julgado pela fixidez e permanência da tradição, representando-se o movimento e o trânsito do histórico como o encontro de dois ventos, "o diabo na rua, no meio do redemoinho...", é a citação que Guimarães Rosa usou como epígrafe nas primeiras edições do *Grande Sertão*. E, no julgamento de Zé Bebelo/Hermes/Mercúrio, o juiz que o preside, concede a palavra e dá a sentença é Joca Ramiro/Zeus/Júpiter.

À sombra da Casa-grande Por que narrar um episódio tão singular e central no desenvolvimento épico do romance numa forma dramática? Além de se constituir também num drama singular, já que os espectadores, o que seria a platéia, emergem e acabam participando dele como um ator coletivo, lembrando, em alguns momentos, o papel desempenhado pelo coro na tragédia grega. O efeito maior da dramatização do episódio é o da sua presentificação, ele volta a ser reencenado a cada vez que é lido, como se não fosse suficiente narrá-lo como um fato acabado e só do passado. Um momento tão alto e inédito não poderia

ser apresentado como finito e restrito a um tempo que já se foi, seria preciso mais do que recordá-lo, mas revivê-lo sempre, para assim permanecer na memória do leitor, como um presente vivo. Enquanto leitor/espectador, ele pode apreciá-lo mais de perto, como se fosse também um participante, transformando-se, com isso, não só numa sua testemunha, mas também personagem. Desse modo, drama — conflito que define o destino de um sujeito e de um povo — e rito — repetição de um ato que deve sempre ser revivido como num culto, para restabelecer-se o contato — reúnem-se aqui no tribunal do sertão.

O cenário onde deveria se processar a absorção desse traço fundamental de civilização pelas forças guerreiras do sertão, "o que não sendo dos usos...", como diz o Hermógenes, é bem escolhido; por isso não é só um cenário, é também um berço ou ninho que deve acolher, proteger e fazer fecundar o ovo do novo que ali se pretende gestar. Não poderia assim ser um lugar qualquer e nem o ato deveria se processar sem a devida pompa. Joca Ramiro rejeita que o julgamento seja no campo aberto de batalha, onde haviam aprisionado Zé Bebelo, no "É-já", ou seja, no *hic et nunc*, no lugar onde estavam, aberto ao vento e ao passageiro do aqui e agora. Ele escolhe uma propriedade, uma grande fazenda, de um dos grandes senhores do sertão, do doutor Mirabô de Melo, e presidida por uma Casa-grande: "a Fazenda Sempre-Verde era a casa enorme" (GSV, p.244, grifo meu). Embora distantes, percorrem até ela três léguas, em procissão, num cortejo ritualístico, "tudo por glórias", até o lugar de fixidez e permanência, a "Sempre-Verde", cujo nome, embora milagroso e utópico, lembrando o Paraíso, onde reinava a eterna primavera, guarda um sentido de extrema oposição ao lugar de instabilidade em que estavam, no "É-já". Lá, a Casa-grande ficava sobranceira, o totem[XVI] da sociedade patriarcal brasileira, como os altares da antigüidade, com a ágora fronteiriça:

XVI Esse aspecto totêmico e reverencial da Casa-grande é excelentemente descrito por Julio Belo: "Diante da casa grande, as cabeças se descobriam como diante de um templo, os lábios que falavam emudeciam, ou passavam a murmurar apenas as palavras da conversa em seu seguimento enquanto os interlocutores defrontavam-na; depois iam os lábios articulando mais alto, gradativamente, a conversa, na razão da distância que se ia pondo entre os que passavam e falavam e a residência do senhor de engenho. Se o senhor chegava a uma porteira e se encontrava alguém que vinha em sentido inverso, quem vinha descobria-se diante de quem chegava, abrindo bem a porteira para que por ela pudesse passar, com franqueza, o senhor de engenho e toda sua importância. E não batia como ordinariamente se faz: ia com ela vagarosamente até o mourão, encostando-a com doçura. O Senhor de engenho passava: bater-lhe a porteira com força pelas costas era falta de respeito. No silêncio da noite, nem um chicote estralejava, tangendo um comboio de animais por defronte da casa grande; o HOMEM dormia". *Memórias de um senhor de engenho*. Rio de Janeiro: 1938, p. 184. Apud VIANNA, Oliveira, op. cit., p. 311.

> A Fazenda Sempre-Verde era a casa enorme, viemos saindo da estrada e entrando nas cheganças, os currais-de-ajuntamento. Aquele mundo de gente, que fazia vulto. Parecia um mortório. Antes passei, afanhou a porteira, aí fomos enchendo os currais, com tantos os nossos cavalos. A casa-de-fazenda estava fechada. — "Não carece de se abrir... Não carece de se abrir..." — era uma ordem que todos repetiam, de voz em voz. *Ave, não arrombassem, aquilo era de amigo, o doutor Mirabô de Melo, mesmo ausente.* Esbarramos no eirado, liso, grande, de tanto tamanho (GSV, p. 244, grifo meu).

O lugar que Joca Ramiro havia escolhido para o julgamento era, portanto, um lugar a ser respeitado, onde, mesmo ausente, a autoridade ou o espírito do amigo e aliado estava presente. Porém, acima ainda do senhor particular, estava o simbólico geral, o totem, o esteio e a encarnação de uma ordem que deveria saber receber aquele novo rito: a Casa-grande. Esse talvez fosse o significado da escolha de Joca Ramiro: o de crença e confiança na ordem tradicional. Ele colocava-se sob a égide da Casa-grande, por sentir-se ali seguro e confiante de que ela saberia se abrir e incorporar, para a sua própria grandeza e glória, os novos costumes de civilização, que lhe permitiriam também o exercício da piedade.

Na montagem do julgamento, somente o réu tinha uma posição previamente estabelecida, devendo ficar no centro do círculo formado pelos demais, exposto e sujeito ao olhar daqueles que iriam julgá-lo. Todo o restante estava por ser definido, o que vai acontecendo espontaneamente, sem um plano discutido e sem que se precisasse fundamentar a função de cada agente. Deixavam-se levar por um movimento circular, que distribuía as pessoas e os papéis, aceitos naturalmente por todos, como se cada um estivesse ocupando o seu lugar adequado e nada parecesse forçado ou imposto. Desse modo, o novo, a instituição legal da cidade não era assimilada pelo costumeiro como só um arcabouço formal e abstrato imposto de fora; ela sofria adaptações, ia se acomodando às hierarquias e valores reconhecidos, adquiria com isso organicidade e aparecia como uma gestação dos próprios homens do lugar, sem os constrangimentos que os fariam reagir contra o que se estava inaugurando[XVII]:

XVII O processo de montagem e de adaptação do tribunal do *Grande sertão* à hierarquia e aos valores dos homens do lugar, aos seus usos e costumes, contrasta fortemente com toda a história institucional brasileira, de cópia e imitação de modelos externos, geralmente pouco condizentes com a realidade para onde foram transplantados, segundo a compreensão de Oliveira Vianna. Nesse sentido, o que mostra Guimarães Rosa nesse episódio, é a apreensão de um raro momento daquilo que chamamos de *modernização conservadora*, de institucionalização de um aspecto da vida sob o patrocínio (ou a regência) dos espíritos e totens arcaicos enraizados na história do país: "Disse alguém que, na Inglaterra e para o inglês, a palavra *gentleman* encerra um conceito tão concreto e

A Jagunçama veio avançando, feito um rodear de gado — fecharam tudo, só deixando aquele centro, com Zé Bebelo sentado simples e Joca Ramiro em pé, Ricardão em pé, Sô Candelário em pé, o Hermógenes, João Goanhá, Titão Passos, todos! Aquilo, sim, que sendo um atrevimento; caso não, o que, maluqueira só. Só ele sentado, no mocho, no meio de tudo (GSV, p. 245)

O réu, que havia pedido o julgamento, não se mostrava submisso e arrependido. Pelo contrário, a sua postura era altaneira e desafiante, "feito quando o peru estufa e estoura". Assumia aquela mesma atitude infantil e jocosa de Hermes, quando submetido ao julgamento de Zeus, por haver roubado as vacas de Apolo; ela, ao invés de despertar a ira no deus Pai, fazia-o explodir de riso. Zé Bebelo também agia como se não fosse ele o réu, mas o dono da casa, convidando todos a se sentarem ao redor dele: "— Se abanquem... Se abanquem, senhores! Não se vexem...". Essa postura surpreendia a todos, inclusive a Joca Ramiro, que estava em pé, como os outros, olhando o réu de cima para baixo; mas ele aceitou o convite e sentou-se no chão, colocando-se, portanto, num nível abaixo do de Zé Bebelo, que estava sentado no mocho, devendo ser ele agora quem olhava de cima para baixo. O que demonstrava a confiança que Joca Ramiro tinha em si e na sua grandeza: "Joca Ramiro era lorde, homem acreditado pelo seu valor". Zé Bebelo, por sua vez, joga para o lado o tamborete, com um pontapé, e senta-se também no chão, ficando agora ambos no mesmo nível[XVIII]. Ainda que acanhados, os de-

» objetivo como o que lhe seria sugerido pela palavra 'salchicha'. Pode-se dizer que o mesmo ocorre com o conceito do 'interesse público' (*public utilities*) ou com o conceito do 'bem comum' (*public welfare*). Estes conceitos não são ali conceitos abstratos, sem contorno, nem conteúdo objetivo — como entre nós; mas conceitos concretos, que, no espírito do inglês, se recortam em imagem nítida, precisa — como um molde de cartão, como um esboceto a bico de pena, como um desenho a *nankim*.[...] Os partidos políticos — mesmo os grandes partidos nacionais, como o Conservador e o Liberal — considerados do ponto de vista dos municípios e das províncias, eram, destarte, meras artificialidades, cousas *criadas* ou *imaginadas* — e não *realidades sociais*, entidades vivas, orgânicas, nascidas da estrutura cultural do povo, impregnadas do seu espírito, vivendo dela respirando como as plantas e os animais. De real, de vivo, de orgânico, na nossa estruturação de partidos, só existiam — os *clãs eleitorais*. Só o clã eleitoral — que era então (e ainda é) a unidade elementar da nossa vida pública; só o clã eleitoral (local, municipal ou distrital), só ele era real — sociologicamente, culturologicamente, psicologicamente real. Tudo o mais não passava de ficções do nosso impenitente idealismo utópico". Op. cit., p. 341-2.

XVIII É curioso observar como pode ter havido aqui uma contradição que escapou ao autor, pois, um pouco antes de Zé Bebelo jogar o tamborete para o lado com um pontapé, pedem para lhe amarrar os pés: "'Ata amarra os pés também!' – algum enfezado gritou. Outro se chegou, com uma boa

mais se agacham para não destoarem nem ficarem mais alto do que Joca Ramiro, provocando um falatório geral de contentamento e aprovação daqueles gestos de alta cortesia dos dois chefes que se defrontavam.

Nessa movimentação, o tribunal que estava se armando define-se no seu duplo aspecto: no de drama e no de ritual. O drama, por causa das tensões e conflitos, latentes e manifestos, que encerrava aquele julgamento, onde tudo parecia se arranjar muito instavelmente e ficava a um passo apenas do caos e do tumulto. E o ritual, porque não havia propriamente platéia e espectadores, todos estavam envolvidos e cada um a sua maneira participava do seu desenrolar. Os jagunços, ao invés de permanecerem afastados e assistirem passivamente aos acontecimentos, como já dissemos, reuniam-se num corpo coletivo, como num coro que reagia e respondia a cada intervenção, aprovando e desaprovando, como se quisesse também se fazer ouvir e participar do que ali se decidia. E é assim, como corpo coletivo, a primeira personagem a tomar forma e encontrar o seu lugar, assemelhando-se a uma força envolvente e decisiva no tribunal: "Ao que o povaréu jagunço, com ansiedade de ver e ouvir o que se desse, se espremendo em volta, sem remangar das armas. Aquele povo — rio que se enche com intervalo dos estremecimentos, regular, como o piscar de olho dum papagaio" (GSV, p. 246).

A segunda personagem a tomar o lugar e definir o seu papel é Joca Ramiro, que naturalmente ocupa a posição de juiz-regente. É assim que ele agirá, não só como um juiz, mas também como um regente, cerimonioso, distribuindo a cada um a palavra, na sua ordem. Ele começa lembrando ao réu a sua situação, faz a acusação, questiona-o e interroga-o; depois, ele distribui a palavra aos que considera de maior direito, os chefes, e na seqüência que determina; acabadas as falas principais, ele tem ainda a grandeza de estender a oportunidade da palavra a todos, de modo que o coro deixa de se expressar coletivamente e passa a se exprimir nas vozes de alguns jagunços e nos seus próprios termos, entre eles, Riobaldo, que viverá como que uma pequena história dentro da grande história do julgamento; é Joca Ramiro também que dá a palavra ao réu, para a sua própria defesa, e, por fim, é ele quem julga a gravidade do crime e dá a pena.

O enfrentamento entre o juiz e o réu começa com um diálogo emblemático do que ali ocorria: Hermes, o sempre novo e em movimento, *fogo* e *ar*, com as suas razões, valores e formas de pensamento adaptados ao constante processo de mudança, sendo julgado pela tradição dos costumes, *terra* e *água*, os dois elementos fixos no seu devido lugar. No entanto, isto ocorria numa instância nova, trazida pelo comércio civilizatório, num tribunal, mas ainda regida e sob o controle das forças do sertão. Criava-se aí uma circularidade entre o novo e o velho,

» peia, de couro de capivara. Que era que aquela gente pensavam? Que era que queriam?" (GSV, p. 244-5). Pelo texto, fica mais a impressão de que tinham amarrado de fato os seus pés.

o tempo e a permanência, sendo esta testada na sua capacidade de resistência à força destrutiva daquela, gerando com isso um redemoinho perigoso onde um poderia transformar-se no outro e estabelecer-se a indistinção, o que só um chefe da altura de Joca Ramiro saberia evitar, como procura fazer neste diálogo bravo que tem com o réu:

> — O senhor veio querendo desnortear, desencaminhar os sertanejos de seu costume velho de lei...
> — Velho é, o que já está de si desencaminhado. O velho valeu enquanto foi novo...
> — O senhor não é do sertão. Não é da terra...
> — Sou do *fogo*? Sou do *ar*? Da terra é a minhoca — que galinha come e cata: esgaravata! (GSV, p. 247, grifos meus)

O que se deve aqui ressaltar primeiro é a flexibilidade da tradição e o seu processo de assimilação. Ela nem se mantém rígida no seu "costume velho de lei", justiçando o derrotado sem passar por um julgamento, nem importa a instituição do tribunal segundo as regras estabelecidas fora do sertão. Ela adapta o tribunal aos seus costumes, respeitando as hierarquias e os valores que haviam norteado até então as suas ações. O que demonstra, ao mesmo tempo, confiança em si, no que tinha sido e no que havia constituído como ética de conduta, e respeito pelo que vinha de fora, como algo a ser considerado e aproveitado para o acrescentamento da própria grandeza[XIX]. A Casa-grande e Joca Ramiro, sob os signos da

XIX Foi já na primeira novela de *Sagarana*, "O burrinho pedrês", que Guimarães explorou alegoricamente essa concepção da sabedoria como uma forma própria de relacionar-se com o fluxo do tempo, nem cedendo inteiramente a ele nem resistindo-lhe frontalmente, mas procurando uma resultante, decorrente das forças de cada um para resistir-lhe. Foi assim que o Sete-de-Ouros salvou-se da voragem da enchente do córrego, muito significativamente chamado, da Fome. Desse modo, o tempo é identificado com a carência e a necessidade, além de ser fonte de ameaças e conflitos. A sabedoria do burrinho já havia sido enunciada no início da novela como a sua capacidade de colocar-se fora, à margem do movimento dos homens e dos bichos. Quando ele chega no ponto mais forte da enchente, onde seria o leito natural do córrego, descrito como "a barriga faminta da cobra, comedora de gente; ali onde findavam o fôlego e a fôrça dos cavalos aflitos", ao invés de lutar e resistir, como os outros, que acabaram perecendo, ele se deixa levar: "E Sete-de-Ouros, sem susto a mais, sem hora marcada, soube que ali era o ponto de se entregar, confiado, ao querer da correnteza. Pouco fazia que esta o levasse de viagem, muito para baixo do lugar da travessia. Deixou-se, tomando tragos de ar. Não resistia. Badú resmungava más palavras, sem saber que Francolim se vinha aguentando atrás, firme na cauda do burro. Aí, nesse meio-tempo, três pernadas pachorrentas e um fio propício de corredeira levaram Sete-de-Ouros ao barranco de lá, agora reduzido a margem baixa, e ele tomou terra e foi trotando. Quando estacou, sim, que não havia um dedo de água debaixo dos seus cascos". 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 71.

terra e da água, não eram avessos à civilização do comércio, representada pelo fogo e o ar, o que não aceitavam era que o novo chegasse como a força destrutiva e de negação do passado. O que representam ali é a assimilação e a continuidade, sob o mando sobranceiro de Joca Ramiro, o Pai-Patriarca, cujo poder não era imposto, mas dado pelo carisma e pela tradição, e assim aceito pelo conjunto, como um rebanho ou bando de vespas, com existência efetiva só como entidade coletiva, "Um, por si, de nada não sabia, mas a montoeira deles, exata, soubesse tudo":

> Que visse o senhor os homens: o prospeito. Aqueles muitos homens, completamente, os de cá e os de lá, cercando o oco em raia da roda, com as coronhas no chão, e as tantas caras, como sacudiam as cabeças, com os chapéus rebuçantes. Joca Ramiro era quem dispunha. Bastava vozear curto e mandar. Ou fazer aquele bom sorriso, debaixo dos bigodes, e falar, como falava constante, com um modo manso muito proveitoso: —"Meus meninos... Meus filhos..." Agora, advai que aquietavam, no estatuto. Nanja, o senhor, nessa sossegação, que se fie! O que fosse, eles podiam referver em imediaticidade, o banguelê, num zunir: que vespassem. Estavam escutando sem entender, estavam ouvindo missa. Um, por si, de nada não sabia; mas a montoeira deles, exata, soubesse tudo. Estudei foi os chefes. (GSV, p. 247)

Luiz Dagobert de Aguirra Roncari é professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo e autor de *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos* [Edusp, 1995], entre outros.

Guimarães, Clarice e antes

Luís Bueno

Resumo Guimarães Rosa e Clarice Lispector têm sido vistos como fenômenos isolados em nossa história literária, como se eles inaugurassem caminhos de todo inéditos em nossa literatura. Este trabalho procura mostrar que essa sensação se deve menos à obra desses dois autores do que à visão pouco abrangente que se cristalizou acerca da geração que os antecedeu. De fato, um olhar cuidadoso sobre o romance de 30 demonstra que o sistema literário brasileiro estava pronto para o surgimento de Guimarães e Clarice nos anos 40. **Palavras-chave** Clarice Lispector » Guimarães Rosa » romance social/romance intimista » tradição literária

Abstract *Guimarães Rosa and Clarice Lispector have been seen as isolated phenomena in the Brazilian literary history, as if they were responsible for unprecedented pathways in our literature. This work aims to show that this way of seeing it is due less to their works themselves than to the widespread narrow view on the generation that preceded them. In fact, a careful analysis of romances in the 30s shows that in the 40s the Brazilian literary system was already ready for the arrival of Rosa and Lispector.* ***Key words*** *Clarice Lispector » Guimarães Rosa » social romance/intimate romance » literary tradition.*

Recentemente Silviano Santiago publicou um artigo em que defende que a obra de Clarice Lispector representou uma "aula inaugural" para nossa tradição literária:

> Na boa literatura brasileira anterior à Clarice, ou melhor, na literatura brasileira assumidamente boa anterior à Clarice, a caracterização e o desenvolvimento dos personagens e a trama novelesca que os metabolizava eram envolvidos, direta ou indiretamente, pelo acontecimento e dele refluíam ou a ele confluíam, como afluentes que ganham significado pelo sentido que lhes é emprestado pelo caudal do rio aonde eles deságuam. Em outras palavras: o sentido e o valor da trama novelesca não estão exclusivamente nela, são-lhe conferidos pela crítica literária, devidamente instruída pelo curso interpretativo da história brasileira no âmbito da civilização ocidental.[1]

Segundo esse artigo, além de Clarice Lispector apenas Guimarães Rosa e, antes, Machado de Assis teriam rompido com a tradição da ficção brasileira de se ligar à "realidade nacional". O texto de Silviano Santiago faz lembrar *Tal Brasil, qual romance?*, dissertação de Flora Süssekind, sua orientanda nos anos 80, que denuncia uma predominância do naturalismo em nosso romance e novamente aponta como grande exceção Guimarães Rosa e, antes dele, Machado de Assis e Oswald de Andrade.

Textos como esses, escritos por estudiosos bem postados, elaboram e, mais que isso, dão forma a uma espécie de lugar-comum da história literária brasileira neste final de século, que, mais que canonizar Clarice Lispector e Guimarães Rosa como os grandes nomes da nossa ficção no século XX, tende a isolá-los como se, demiurgos de si mesmos, pairassem isolados sobre nosso ambiente literário, totalmente desconectados das experiências anteriormente feitas no campo da prosa em nossa sempre criticável tradição literária.

A questão a se colocar é se de fato esses escritores têm a força de, para além de tirar do nada suas obras, conseguir legitimá-las num ambiente literário totalmente estranho a elas, ou se, ao contrário, a leitura que se faz da tradição da prosa brasileira de ficção não tem deixado de lado experiências importantes de forma a dar a falsa impressão de que Guimarães Rosa e Clarice Lispector são casos absolutamente isolados, verdadeiros meteoros caídos sobre nós para extinguir velhos dinossauros e iniciar uma era povoada de outros animais.

De fato, se olharmos para a maneira como a história literária tem caracterizado a geração que antecedeu Guimarães Rosa e Clarice Lispector, é difícil discordar de Silviano Santiago e Flora Süssekind. Afinal, os anos 30 são a época do romance social, de cunho neonaturalista, preocupado em representar, quase sem intermediação, aspectos da sociedade brasileira na forma de narrativas que beiram a re-

1 SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 7.12.1997. Mais! p. 5-12.

portagem ou o estudo sociológico. É claro que, nesse tempo, houve também uma outra tendência na qual pouco se fala, uma "segunda via" do romance brasileiro, para usar a significativa expressão de Luciana Stegagno Picchio, o chamado romance intimista ou psicológico, mas tão secundário que não teve forças para estabelecer-se como via possível de desenvolvimento do romance no Brasil. Vendo as coisas assim, como um regionalismo localista triunfante e uma acabrunhada literatura psicológica, fica fácil olhar para Guimarães e Clarice e enxergar neles seres superpoderosos. O livro de Flora Süssekind confirma essa visão, já que nas poucas páginas dedicadas ao romance de 30, trata de reduzi-lo a Jorge Amado e José Lins do Rego, acrescido da figura redentora de Graciliano Ramos[2].

Uma análise da recepção imediata de *Perto do coração selvagem* pode mostrar que a legitimação de Clarice Lispector enquanto estreante promissora aconteceu porque já havia, no ambiente literário brasileiro, lugar para ela. Se, por um lado, o crítico mais ortodoxo e talvez por isso mesmo mais influente do momento, Álvaro Lins, fez reparos sérios ao livro, considerando-o uma experiência incompleta, outras vozes se manifestaram em tom claramente favorável. Uma delas foi a do também romancista Lúcio Cardoso que, em artigo publicado no *Diário Carioca*, entre outras observações instigantes, diz o seguinte:

> Tenho escutado várias objeções ao livro, inclusive a de que não é um romance. Concordo em que não seja um romance no sentido exato da palavra, mas que importância tem isto? Por mim, gosto do ar mal arranjado, até mesmo displicente em que está armado. Parece-me uma das qualidades do livro, este ar espontâneo e vivo, esta falta de jeito e dos segredos do "métier", que dá a *Perto do coração selvagem* uma impressão de coisa estranha e agreste.[3]

O "sentido exato da palavra" a que se refere Lúcio Cardoso é o do romance realista, ao qual Álvaro Lins iria querer de todo jeito que Clarice Lispector se adequasse. Displicentes e mal arranjados também eram, para boa parcela da crítica, os romances do próprio Lúcio Cardoso. Em 1941 ele publicara *O desconhecido*, pequena novela que também mereceu artigo desfavorável de Álvaro Lins. E não é coincidência que o crítico tenha apontado a ausência de ação como a grande deficiência de *O desconhecido*, da mesma maneira que considerará a segunda parte de *Perto do coração selvagem* "vaga" porque por demais próxima do gênero lírico. A incompreensão é mais ou menos a mesma, pois parte de uma idéia bastante fechada do que seja romance. A única voz importante a fazer uma análise mais cuidadosa do livro de Lúcio Cardoso foi Sérgio Buarque de Holanda, que

2 Cf. SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984, p. 150-74.

3 CARDOSO, Lúcio. Perto do coração selvagem. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 12.3.1944, p. 3.

sintetiza bem as dificuldades de autores como Clarice e Lúcio num universo em que a crítica toma como padrão de referência o romance realista do século XIX:

> O autor sabe tirar um partido extraordinário desses artifícios e embora seu "processo" seja, às vezes, bem visível, a verdade é que não chega a perturbar a pura emoção que a obra quer infundir. Ele não pretendeu copiar a realidade, que só toca sua imaginação pelas situações extremas e excepcionais. E por isso é tão absurdo querer julgar sua obra, admirável em tantos aspectos, segundo critérios ajustados às formas tradicionais do romance, do romance realista, como condenar essa imaginação que não é matinal nem risonha.[4]

Essas considerações de Sérgio Buarque sobre Lúcio Cardoso não vão muito longe das observações do próprio Lúcio sobre Clarice Lispector: displicência é um dos atributos contra os quais o autor da *Crônica da casa assassinada* tem que se defender e, portanto, aquele no qual vai apontar o que mais o agradou em *Perto do coração selvagem*. Nem é preciso acrescentar que se trata de displicência pensada a partir de um modelo específico de romance, que privilegia a ação e se distingue da lírica como a água do vinho.

Independentemente dos resultados a que chegaram Clarice Lispector e Lúcio Cardoso, o que interessa frisar aqui é que a crítica pode considerar a aula de Clarice como a melhor até o momento de seu surgimento, mas carece de legitimidade a afirmação de que Clarice inaugurou entre nós uma ficção despreocupada de dar uma resposta imediata à realidade social e de que incorporou, em sua escrita, aspectos que uma crítica mais tradicional perceberia como adequada somente à poesia.

Quem tiver boa memória de *Tal Brasil, qual romance?*, poderia objetar a essa altura, que, ao contrário de Silviano Santiago, Flora Süssekind não faz questão de apontar um inaugurador. O problema para ela é que os desvios de uma ficção naturalista não passariam de casos isolados e a grande pergunta a fazer seria a seguinte:

> Por que Machado de Assis, o romance dos anos Vinte, sobretudo com Oswald de Andrade e sua ficção fragmentária, ou Guimarães Rosa, representam simples surtos individualizados em meio à continuidade de uma estética naturalista? Por que não formam sistema? E apenas um naturalismo se aclimata na virada do século, se repete com algumas diferenças no romance de 30, e de novo com o romance-reportagem? Que lógica preside à formação e às transformações do naturalismo no Brasil? Por que apenas uma ideologia estética naturalista constitui sistema na literatura brasileira?[5]

4 HOLANDA, Sérgio Buarque de. À Margem da Vida. In: PRADO, Antonio Arnoni (ORG.) *O Espírito e a Letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996, v. 1, p. 326. Publicado originalmente no *Diário de Notícias* em 2.3.1941.

Se tudo o que tivéssemos em mãos fosse apenas um autor com visão de literatura próxima à de Clarice Lispector, seria fácil afirmar tratar-se de mais um caso isolado que não diz nada sobre a constituição de um sistema alternativo ao naturalista em nossa tradição literária. Bem pesadas as coisas, no entanto, veremos que Lúcio Cardoso não é um autor isolado nos anos 30 e se integra perfeitamente a um sistema. Insistindo na já consagrada divisão do romance de 30 em "social" e "intimista", Lúcio Cardoso e, depois, Clarice Lispector, integram-se a um sistema, o "intimista", que é bem mais numeroso e significativo do que tem sido registrado. Tal sistema, a exemplo do que acontece com *A Bagaceira* em relação ao romance social, também tem seu precursor, o esquecido *Sob o olhar malicioso dos trópicos*, de Barreto Filho; tem seus iniciadores nos primeiros anos da década, dentre os quais se destaca José Geraldo Vieira, com seu *A mulher que fugiu de Sodoma* e prossegue revelando novos nomes com o passar dos anos: Lúcia Miguel Pereira, Mário Peixoto, Cyro dos Anjos, Octávio de Faria e sobretudo Cornélio Penna, escritor central em sua geração. Recusando essa divisão, podemos ir mais adiante e apontar, entre os mais bem sucedidos dos que são considerados "sociais" ou mesmo "regionalistas", autores como Graciliano Ramos, Dyonélio Machado, Érico Veríssimo ou Rachel de Queiroz, que escapam a esse círculo fechado e se aproximam, em muitos momentos, de romancistas que seriam considerados "intimistas". É engraçado, por exemplo, como nos acostumamos a pensar na autora de *O quinze* como uma escritora regionalista levando em conta apenas seu romance de estréia — e nem este é tão somente romance regionalista, diga-se. Embora sempre tocando em temas que poderiam ser chamados de sociais, seus romances seguintes são mais psicológicos do que qualquer outra coisa, a ponto de um crítico, que procurou estudar o regionalismo como tendência geral das letras brasileiras, afirmar:

> A conclusão a que se pode facilmente chegar é de que qualquer rótulo generalizante aplicado à ficção de Rachel de Queiroz, do tipo "romancista regionalista" ou mesmo "romancista social", constitui um simplismo e uma inexatidão.[6]

A presença eventual de trechos que se distanciam do "acontecimento", para retomar o termo de Silviano Santiago, pode ser encontrada até mesmo no mais assumidamente social dos autores sociais de 30, Jorge Amado. Em 1946, ao apontar uma decadência pela qual passaria o romance brasileiro, Graciliano Ramos irá remeter àquele que ele considera um grande momento em *Jubiabá*, uma sentinela de defuntos onde o que se narra — a tentativa de sedução de uma adolescente

5 Cf. SÜSSEKIND, Flora. Op. cit., p. 42.

6 ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, p. 207.

— fica em segundo plano diante do clima fantasmagórico em que os fatos se dão[7]. É um trecho que pode ser aproximado ao delírio de Luís da Silva, de *Angústia* ou ao clima dominante de textos do próprio Lúcio Cardoso.

Uma visão menos restrita do que seja o romance de 30, portanto, mostra que a obra de Clarice Lispector pôde se legitimar porque cabia num sistema que, embora não representasse propriamente o *mainstream* da nossa literatura de ficção, era um sistema atuante e não marginalizado como se tende a ver hoje. Mas é possível enfrentar a questão mesmo a partir de um elemento típico do romance social brasileiro de 30. Como se sabe, esta vertente colaborou grandemente para que se ampliassem as possibilidades tanto temáticas quanto da constituição de um novo tipo de protagonista para o romance brasileiro. A incorporação dos pobres pela ficção é um fenômeno bem visível nesse período. De elemento folclórico, distante do narrador até pela linguagem[8], como se vê na moda regionalista do início do século, o pobre, chamado agora de proletário, transforma-se em protagonista privilegiado nos romances de 30, cujos narradores procuram atravessar o abismo que separa o intelectual das camadas mais baixas da população escrevendo numa linguagem mais próxima da fala. Junto com os "proletários", outros marginalizados entrariam pela porta da frente na ficção brasileira: a criança, nos contos de Marques Rebelo; o adolescente, em Octávio de Faria; a mulher, nos romances de Lúcia Miguel Pereira, Rachel de Queiroz, Cornélio Penna e Lúcio Cardoso; o homossexual, em *Mundos mortos* do próprio Octávio de Faria e no *Moleque Ricardo*, de José Lins do Rego; o desequilibrado mental em Lúcio Cardoso e Cornélio Penna. Sobre a mulher em nosso ambiente literário, aliás, não se pode esquecer que Rachel de Queiroz e Lúcia Miguel Pereira haviam conquistado um espaço impensável para as gerações anteriores. Como curiosidade, olhe o que ainda em 1937 Octávio Tarqüínio de Souza, marido de Lúcia Miguel Pereira, dizia de uma escritora estreante, Ignez de Mariz:

> Dotada de sólidas qualidades de escritora e romancista, essa senhora, que agora estréia com um romance passado no nordeste, sacrificou o seu livro escolhendo um tema que está na moda, mas não nas suas cordas. É verdade que a senhoras se deve sempre perdoar o quererem seguir a moda, ainda que literária[9].

É num ambiente desses que Rachel de Queiroz tem que se impor. Não é à toa, então, que inicie sua carreira literária escrevendo como homem, como dizem

7 Cf. RAMOS, Graciliano. A decadência do romance brasileiro. *Revista de Literatura*. (Rio de Janeiro), set. 1946, ano I, nº 1.

8 Ver a observação muito sintética e precisa de Antonio Candido a esse respeito no artigo "A nova narrativa". In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

alguns. Mas ela não permaneceu assim e a Joana de *Perto de coração selvagem* é parente distante da Conceição de *O quinze* e já mais próxima das personagens-título de *As três Marias*, além das protagonistas tanto de *Em surdina* como de *Amanhecer*, de Lúcia Miguel Pereira, especialmente a Aparecida deste último.

Mas, voltando à questão da incorporação dos pobres pelo romance de 30, é preciso acrescentar que uma abertura desse tipo coloca para o intelectual, oriundo geralmente das classes médias ou de algum tipo de elite decaída, o problema de lidar com um outro. Esse problema foi vivido em profundidade pelos autores daquela década e bem ou mal resolvido de várias maneiras diferentes. É preciso dizer, logo de saída, nesse sentido, que a experiência hoje bastante desprezada de José Lins do Rego é uma das vias que possibilita o aparecimento de um escritor como Guimarães Rosa em nosso ambiente literário. Uma leitura atenta de *Menino de engenho* pode detectar que o modelo de narrador de Carlos de Melo, um assumido alter-ego do autor, é, por um lado, o próprio avô mas, de outro, uma contadora de estórias analfabeta, a velha Totonha. É claro que essa aproximação tem um lado muito problemático, soando como concessão de um universo culto a um universo plebeu, numa identificação artificial de resto corroborada pela atitude de complacência e falsa valorização de Carlos de Melo diante dos moleques que viviam no engenho de seu avô. Mas o importante é que José Lins enfrentou o problema e, independentemente de certa artificialidade da sua proposta de solução, ajudou a criar uma espécie de língua geral do romance brasileiro que, de uma forma ou de outra, tem força até hoje.

Uma outra proposta de solução, igualmente artificial, mas por motivos diferentes, é a de Jorge Amado. Sendo um revolucionário, como se autodefinia, sente-se um representante legítimo do povo e, sem problema nenhum, fala em seu nome. Identifica-se com ele e nem se questiona muito sobre a legitimidade de sua adesão aos valores populares. É flagrante a diferença em relação a Graciliano Ramos. Quando *Vidas secas* foi lançado, Carlos Lacerda escreveu um artigo em que conta uma história que muito nos interessa:

> Certa vez, sobre *S. Bernardo*, Graciliano Ramos disse que *ainda* não podia representar a vida do roceiro pobre porque "o caboclo é fechado", se esquiva à observação, se faz impermeável ao contato[10].

Para Graciliano, como se vê, o roceiro pobre é um outro, enigmático, impermeável. Não há solução fácil para uma tentativa de incorporação dessa figura no cam-

9 SOUZA, Octávio Tarqüínio de. Vida literária. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15.9.1937, p. 3.

10 TAVARES, Julião (pseudônimo de Carlos Lacerda). Sugestões de *Vidas secas*. *Revista Acadêmica*. (Rio de Janeiro), maio 1938, nº 35, p. 11.

po da ficção. É lidando com o impasse, ao invés das fáceis soluções, que Graciliano vai criar *Vidas secas*, elaborando uma linguagem, uma estrutura romanesca, uma constituição de narrador, um recorte de tempo, enfim, um verdadeiro gênero a se esgotar num único romance, em que narrador e criaturas se tocam, mas não se identificam. Em grande medida, o impasse acontece porque, para a intelectualidade brasileira daquele momento, o pobre, a despeito de aparecer idealizado em certos aspectos, ainda é visto como um ser humano meio de segunda categoria, simples demais, incapaz de ter pensamentos demasiadamente complexos — lembre-se que a crítica achou inverossímil que Paulo Honório fosse o narrador de *S. Bernardo*. O que *Vidas secas* faz é, com um pretenso não envolvimento da voz que controla a narrativa, dar conta de uma riqueza humana de que essas pessoas seriam plenamente capazes. A solução genial de Graciliano Ramos é, portanto, a de não negar a incompatibilidade entre o intelectual e o proletário, mas trabalhar com ela e distanciar-se ao máximo para poder aproximar-se. Assumir o outro como outro para entendê-lo.

Toda a obra de Guimarães Rosa pode ser vista como uma solução privilegiada para esse impasse dos anos 30, o passo adiante possível depois de *Vidas secas*. Diferentemente de Graciliano Ramos, Guimarães Rosa via com suspeita a racionalidade, privilegiando em sua visão de mundo a necessidade de uma ligação mais forte do homem com a terra, sua própria natureza. Assim, o pobre, o sertanejo, o menino, o violeiro, o maluco, o jagunço, não se diminuem em função do seu alheamento do mundo da intelectualidade. É bem o contrário disso. Sua estatura é aumentada, pois é de sua ligação ainda possível com o cosmo, por via da terra, que pode surgir a grandeza. O escritor, o artista, por sua vez, não é visto como intelectual pura e simplesmente. Mais do que isso, é alguém que, não totalmente engolido pelo discurso da lógica, é capaz de compreender outros discursos e plasmá-los na forma híbrida de conhecimento e intuição que é a obra de arte. Nessa perspectiva, as figuras marginais não são um outro desagregado do artista. Têm aspectos de outro, já que não são intelectuais, e têm aspectos de mesmo, pois, como o artista, ligam-se ao universo não racional da intuição. Penso aqui, como é perceptível, na leitura dessa verdadeira profissão de fé artística que é "O recado do morro". O cantador Laudelim não é louco nem menino: é artista. Por isso pode entender um recado e elaborá-lo de forma a fazer compreendê-lo quem havia se demonstrado incapaz de compreensão.

A solução lingüística a que chegou Guimarães Rosa se liga naturalmente a essa concepção. A língua do pobre pode ser tomada com liberdade e reinventada no contato com uma tradição intelectual da, em princípio, mais arrogante alta cultura, porque o artista é mesmo o único lugar em que essa fusão pode se dar. Vendo assim o escritor de Cordisburgo, pode-se dizer que, se ele de fato foi um meteoro na nossa

tradição literária, foi um estranho tipo de corpo celeste que escolhe direitinho o lugar onde quer cair. No caso de Guimarães Rosa, aliás, nem é preciso insistir tanto no quanto ele se inseriu numa tradição já estabelecida na ficção brasileira se levarmos em conta que um crítico como Wilson Martins pôde enxergar em *Grande sertão*: veredas apenas mais uma história de jagunços. Que é mais que uma história de jagunços não há a menor dúvida. Mas é *também* uma história de jagunços. **O** que se poderia acrescentar, num cotejo de Guimarães Rosa com autores de 30, é o quanto seu universo telúrico, por assim dizer, também pode ser visto sobre o pano de fundo de outras formas de telurismo. Nos anos 50, numa de suas colunas semanais em *O Cruzeiro*, Gilberto Freyre escreveria o seguinte:

> Alguém me pergunta se é certo que em arte ou literatura eu só estimo o que considero "regional", "ecológico" ou "telúrico". O romance do sr. José Lins do Rego, por exemplo. [...] Não: é inexato. Tanto que, em poesia brasileira, admiro também o sr. Carlos Drummond de Andrade que é, com toda sua universalidade, um telúrico impregnado até a alma do ferro viril de Itabira. [...]
> Um dos romancistas brasileiros que mais admiro é o sr. Cornélio Penna, que pouco tem de telúrico a marcar-lhe as criações. Outro é o velho Machado, aparentemente só europeu.[11]

É claro que Gilberto Freyre entende o telúrico num sentido mais restritamente social do que aquele que é possível atribuir a Guimarães Rosa. Mas interessa destacar duas coisas. A primeira é que o telurismo de José Lins do Rego vai além de um apego sentimental a terra e do registro dos seus costumes: há uma dimensão um pouco mais profunda na ligação entre homem e terra em sua obra, visível, por exemplo, no encerramento de *Pedra Bonita*. Antônio Bento, o protagonista desse romance, foi criado pelo padre Amâncio, vigário do Assu, só vendo a mãe de tempos em tempos. Toma contato real com a família, que mora no célebre lugarejo do movimento religioso do século XIX, aos dezoito anos, mas só vive com eles por alguns meses. No entanto, no desfecho do romance, instado a ir buscar um confessor para satisfazer o último desejo do moribundo padre Amâncio, no caminho ele se vê literalmente diante de uma encruzilhada. De um lado a estrada que o leva ao confessor; de outro, a estrada que leva à Pedra Bonita, ameaçada por tropas que atacarão os seguidores de novo líder religioso, entre os quais se encontram seus familiares. Não há meio-termo, mas o sangue e o apego ao lugar onde estão suas raízes decidem por ele:

> E Bento partiu a galope para Pedra Bonita[12]. (p. 392)

11 FREYRE, Gilberto. A propósito de telurismo. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 25.3.1950, p. 10.

O padre ficou para trás porque Antônio Bento tem um lugar a salvar ou mesmo onde morrer. O romance não se chama *Pedra Bonita* à toa. O lugar onde estão fincadas as raízes é a referência máxima para os personagens de José Lins do Rego, ou seja, seu telurismo é muito mais orgânico do que a simples valorização do que é local.

O segundo aspecto a ser destacado é o quanto há de equívoco na visão que restringe um autor complexo como Cornélio Penna ao romance psicológico e dá de barato que não pode haver nele um peso significativo dado a terra. Bem ao contrário. Guimarães Rosa está mais próximo dele, nesse sentido, do que de qualquer outro autor que o antecedeu.

O fato de Cornélio Penna ter sido católico, num momento em que boa parcela dos católicos se ligava voluntariamente às facções políticas mais reacionárias e defendia um moralismo o mais tacanho, tem prejudicado o entendimento de sua obra. Já em seu primeiro romance, *Fronteira*, isso se evidencia com clareza. Afinal, o grande momento de revelação — verdadeira epifania — dentro do livro se dá através do contato físico entre o narrador — que não se sabe se é homem ou mulher — e a protagonista, Maria Santa. O sexo, forma de contato forte com o outro, é fundamental na vida dos personagens de Cornélio Penna — acrescente-se aqui Nico Horta, o protagonista do romance posterior a *Fronteira*. A vida de Maria Santa, enclausurada num velho casarão colonial, regida pela despótica e arquiconservadora tia Emiliana é a negação da vida, que termina por impedir que a santidade da moça, reconhecida por todos, se efetive. A exemplo de Graciliano Ramos, nesse sentido, Cornélio Penna não aponta maneiras fáceis de aproximação com o outro. Apenas afirma a necessidade de um exercício constante de aproximação e, ao mesmo tempo, de abertura para o outro.

Quanto ao telurismo de Cornélio Penna, para ficarmos no aspecto já tocado aqui, ele pode ser percebido no papel fundamental que a paisagem montanhosa de Minas Gerais exerce sobre a vida dos personagens. Ela provoca uma sensação de enclausuramento, que não é fruto do seu aspecto propriamente físico, mas da história da relação que tem com os homens e, por conseqüência, do tipo de influência que devolve ao homem. A homologia entre a casa onde vive Maria Santa e o ambiente das cidades carregadas pelas montanhas "como uma doença aviltante e tenaz"[13] é mesmo enfatizada:

> Era uma casa feita de acordo com o cenário das montanhas que a cercavam de todos os lados, e não feito para servir de quadro e abrigo para os homens que a tinham construído com suas próprias mãos[14].

12 REGO, José Lins do. *Pedra Bonita*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939, p. 392.

13 PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. 16.

Afastado da natureza, indo mesmo contra ela, o homem não pode se encontrar. Todos os personagens são como Pedro Orósio: habitam um lugar, não o vivem. Portanto, não podem ser felizes.

Se tudo o que se disse até aqui faz algum sentido, então podemos inverter a leitura que Silviano Santiago faz de *A hora da estrela*, visto como "a mais alta traição ao que a autora tinha inaugurado na literatura brasileira"[15]. Numa carta remetida a Lúcio Cardoso logo depois de sua chegada à Europa, Clarice faz o seguinte comentário sobre aquilo que ela chama de sua vida social:

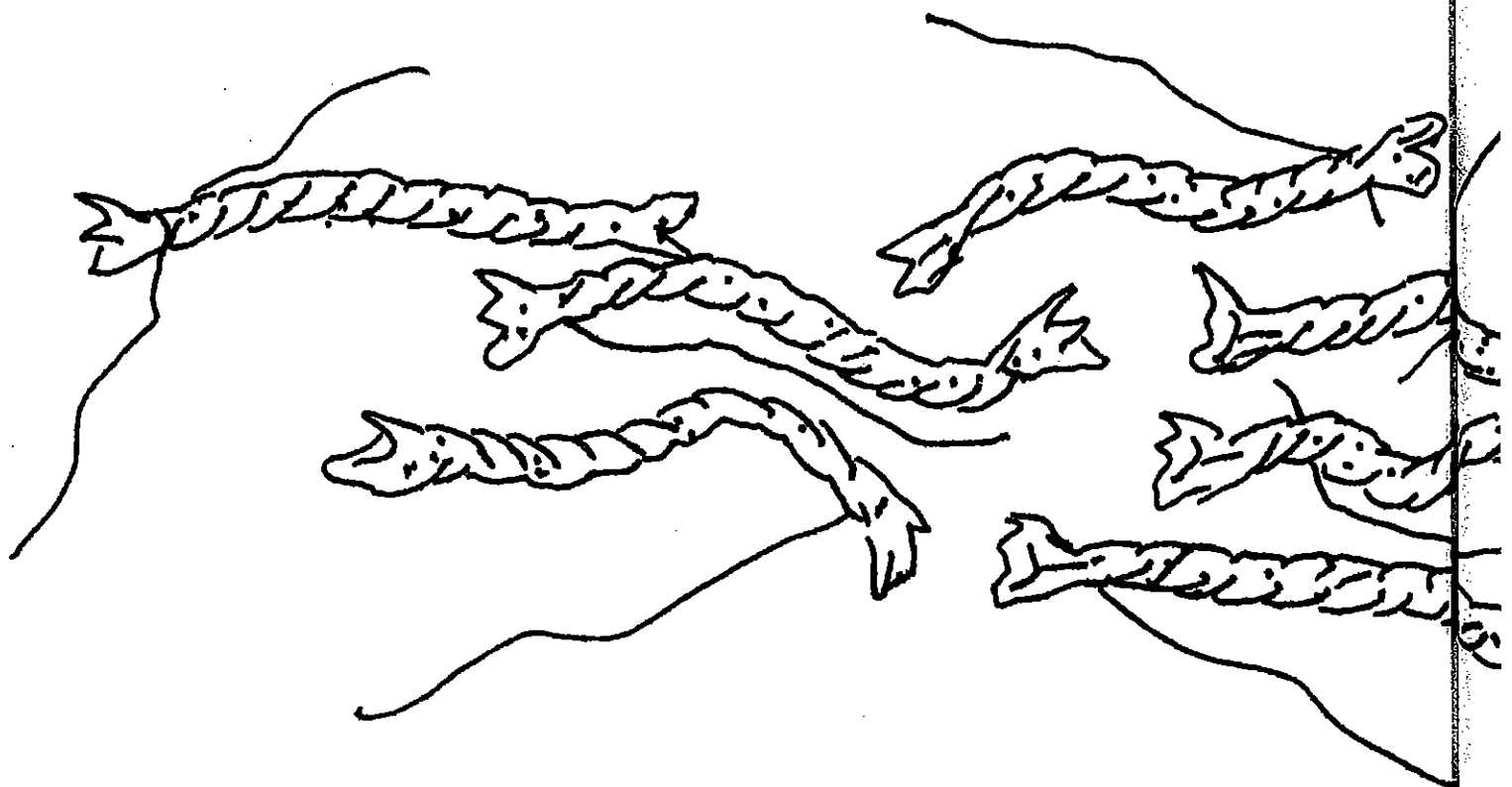
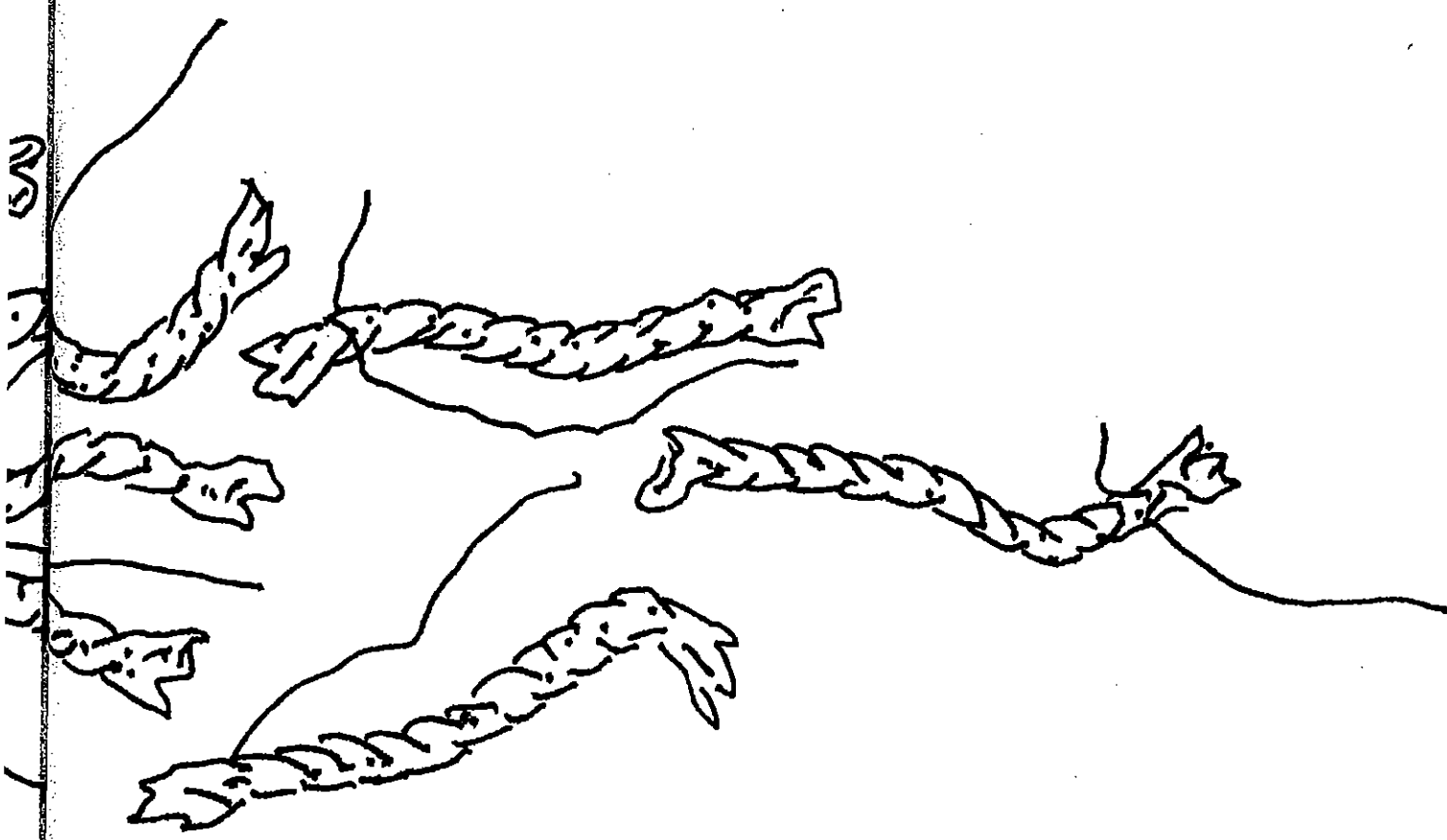
> Deus meu, se a gente não se guarda como nos roubam. Todo mundo é inteligente, é bonito, é educado, dá esmolas e lê livros; mas por que não vão para um inferno qualquer? Eu mesma irei de bom grado se souber que o lugar da "humanidade sofredora" é no céu. Meu Deus, eu afinal não sou missionária. E detesto novidades, notícias e informações. Quero que todos sejam felizes e me deixem em paz.[16]

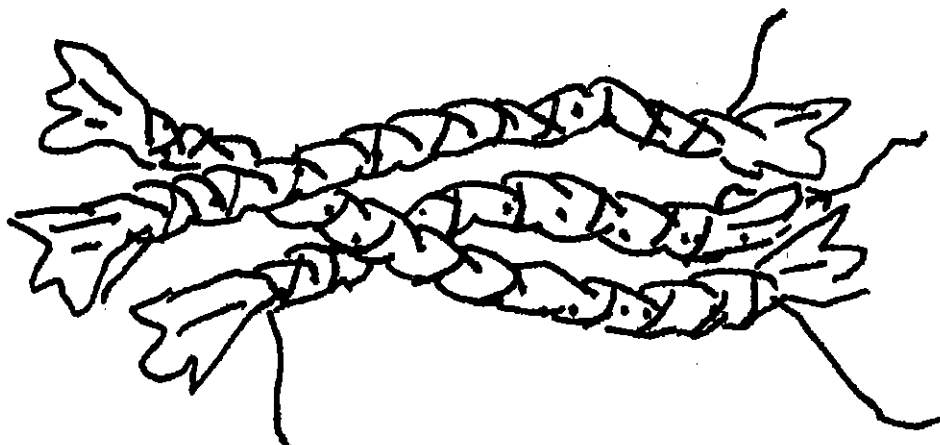
O outro parece ser a grande ameaça. De desintegração, de alienamento de si mesma. A segurança, a tranqüilidade dependem de um seqüestro do outro. Pensando assim, o mais fácil é ver a nordestina e mandá-la para um inferno qualquer. O desafio é maior. Fazer-se de outro, um homem, para sondar o mistério de um segundo outro. Sem deixar de escrever a mesma prosa, de pôr em questão os mesmos problemas. Um encontro com o outro existencial, contra o qual como mulher, como escritora, como membro de uma classe social ela se coloca. Um encontro com o outro literário, com a vertente que, sendo aparentemente tão outra, pode de repente ser a mesma. Pensando assim, *A hora da estrela* não é traição: é inserção explícita e consciente numa tradição, é superação dos próprios limites enquanto criadora. É o gesto a um tempo arriscado e generoso de deixar-se roubar para poder se recuperar, renovada. Melhor que ser meteoro.

14 Ibidem, p. 17.

15 SANTIAGO, Silviano. Idem.

16 Carta inédita que consta do acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, catalogada sob código LC 127 cp. Ver: RANGEL Rosângela Florido & VASCONCELLOS, Eliane. *Inventário do arquivo Lúcio Cardoso*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989.

Luís Bueno é professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Paraná.

A noite dos viúvos

David Oscar Vaz

Lá em cima do piano
Tem um copo de veneno
Quem bebeu mor...reu
E o culpado não fui ...eu
E o escolhido foi vo...cê!

É o mês das bruxas e de cachorro louco. Um professor amigo de Fernando acrescentaria também: e de crise política. Outros ainda... Não, chega; adicionar outras variedades de tragédias e fatalidades a um mês tão aziago seria torná-lo mesmo indistinto em relação aos outros. O certo, o previsível até, é que Fernando nunca deixou de guardar qualquer referência a este mês depois da tragédia, da única tragédia que agosto realmente lhe deu. Havia no dia 24, então, uma mística muito própria. Quando folheavam, ele e Teresa, um livro de fotografias sobre Pompéia, no primeiro aniversário sem a presença de Raul, ali deu, pela primeira vez, com a intromissão desses dois algarismos definitivamente associados. Ali surgiram o 2 e o 4, para sempre 24, numa legenda embaixo de uma fotografia, e este número trazia um ar irônico e perverso, como uma pessoa inconveniente que surgisse num momento muito grave: ... *e o Vesúvio entrou em erupção aos 24 de agosto...* Fernando pasmou, súbito, como se visse brilhar, através dos dois algarismos, aqueles olhos sempre muito negros e sorridentes de Raul. Num segundo depois, se refez, se refez um tantinho, o suficiente para espiar de rabo de olho se Teresa sentira o mesmo calafrio que ele. Pareceu-lhe que não; ou não reparava na data, ou fingia não tê-la visto, ou, quem sabe, este número não tivesse a mesma importância que tinha para ele. Olhava antes fixa, tomada que estava, para a fotografia em que a cor sépia predominava enfatizando o silêncio dos séculos em que um homem, fossilizado na sua cama e num gesto eterno e inacabado, pensou Fernando, esperasse pacientemente ser resgatado. Depois descobriu, uma revista na sala de espera do dentista o recordou, que Getúlio havia deixado a vida para entrar

história, naquele seu suicídio premeditado, nos mesmos precisos dia e mês. Soube em certa ocasião em que consultara um amigo sobre um bom livro para ler, que a data era também a do nascimento de Julio Cortázar, cuja obra Fernando nunca leu, nem antes nem depois dessa conversa e, portanto, nunca pôde compreender o que queria dizer-lhe o amigo quando observou que sempre se poderia encontrar na vida de um cara comum um episódio que servisse de matéria a um conto de Cortázar.

E era a noite do dia, e Fernando só poderia ser encontrado na casa do Horto. Ainda que quisesse se esquecer do calendário, uma certa exaltação no sangue o lembraria a aproximação do dia; como agulha imantada, inevitavelmente atraída pelo Norte, iria para a casa do Horto, como chamavam a casa em que um dia ele e Teresa em vão aguardaram, com bolo de chantilly com morangos, a chegada de Raul e Lucília. E Fernando chegou, e foi recebido com a mesma gentileza por tia Teca, que o abraçou comovida e o levou, em seguida, com orgulho infantil e mal disfarçado, para ver a mesa arrumada. Àquela hora, já havia preparado, como obedecendo a um secreto cerimonial, os salgados e os doces ali dispostos com capricho, e a coca-cola e o vinho na geladeira, e tudo numa quantidade sempre muita para tão poucos, como se esperasse que alguém mais pudesse aparecer. Tia Teca faria companhia a eles até às 21 horas, quando, impreterivelmente, subiria para seu quarto, e nada a faria descer de lá, nem se a música estivesse alta, o que não ocorreria, nem mesmo se ouvisse gritos.

Voltaram depois para a sala, que Teresa já estava para descer. Tia Teca foi preparar o capuchino, e Fernando ficou olhando para ver se a sala teria sofrido alguma alteração. Nada, tudo como sempre fora. Sobre o piano, a foto de Raul ainda ensaiava um sorriso, colocada ali com grande beijo de Teresa no dia em que anunciaram o casamento aos amigos. Na estante, ainda havia os livros de que Raul mais gostava, seus livros de arquitetura, de fotografia, que foram trazidos por ele como uma primeira remessa da mudança que se completaria com o matrimônio,

sonho que também ficou para sempre no projeto. Ali se reuniram tantas vezes para jogar buraco, ou para fazer a brincadeira do copo que tanto apavorava Teresa e também Lucília, quando esta mais tarde passou a freqüentar a casa. Fôra naquele sofá, quando uma noite Teresa tocava um noturno de Schobert, que Raul confessou ao amigo o medo que sentia em se casar. Amava-a demais, não havia amante no mundo como ela, então tinha medo, receio de que com o casamento... Fernando não soube o que dizer, e não disse nada, ou disse sem dizer, o que dava no mesmo, e fizeram depois silêncio, um silêncio longo, pactuado, deixando-se levar cada qual para a sua cidade submersa embalados pelas notas do noturno que saíam dos dedos de Teresa. Fernando sabia que decisivos momentos de sua vida estariam ligados a esta sala. Fora ali que vira Teresa, na noite de aniversário de Raul, dirigir-se apreensiva para atender ao telefone, pronta para dar uma bronca no já agora noivo, meio a sério meio de brincadeira, pelo atraso do aniversariante no dia de sua festa e, sem nada dizer, virar-se pálida com o fone ao ouvido, murmurando, depois de um breve silêncio, algumas palavras em um dialeto absolutamente desconhecido, desabar sobre uma poltrona para, em seguida, olhar para tia Teca, para ele, e cortar a noite com um grito. Depois, tendo quase que arrancar-lhe o aparelho da mão, ouvir uma voz desconhecida e quase impaciente se ele era da família, precisavam de alguém da família. Fernando sabia que também os melhores momentos de sua vida estariam ligados a esta sala, como estas visitas em que ele era o esperado e que jamais, diferentemente de Raul, deixaria de vir, reforçando a cada ano a convicção quase ingênua que vigia na casa do Horto, de que o raio da desgraça nunca cai duas vezes da mesma forma. Momentos felizes como cada aparição de Teresa vindo para recebê-lo, como agora quando Fernando olhou, e ela já estava descendo as escadas. E sorria, com aqueles mesmos lábios grossos que um dia beijou a fotografia de Raul antes de colocá-la sobre o piano.

Teresa o beijou, pegou suas mãos e olhou para ele com muito carinho.

— Que bom que veio!

Talvez pretendesse dizer também que ele devia vir mais vezes, assim Fernando entendeu e pagou cada gesto da amiga com outro equivalente, talvez até com um pequeno saldo a mais.

— É bom te ver tão bem, e bonita!

Neste momento, tia Teca entrou com a bandeja com capuchinos. Colocou-a sobre a mesinha e foi buscar a travessa com as comidinhas, conforme disse. Teresa colocou um CD do Duke Ellington, que era sempre com que começavam a falar de Raul. Os três juntos agora e, deve ter sido um equívoco da velha, mas um equívoco que se repete pode se tornar um assombro. Tia Teca ofereceu bolo de fubá para Fernando. Tantos garçons erram de pratos e de fregueses, por que uma senhora com idade avançada não poderia errar também? Mesmo que já fosse uma tradição entre os amigos o fato de Fernando detestar bolo de fubá, o acontecimento seria certamente irrelevante, não fosse a maneira como a senhora se dirigiu a ele.

— Tome este pedaço, Raul, que está do jeito que você gosta!

Fernando olhou para Teresa, mas Teresa olhava para outra coisa e pareceu não ter percebido o equívoco, ou fingiu não ouvi-lo. Como a mulher trocou-lhe o nome por duas ou três vezes, enquanto insistia que ele apanhasse o bolo, Fernando não teve outra saída senão corrigi-la:

— A senhora se enganou, Tia Teca, quem gostava de bolo de fubá era o Raul.

Tia Teca olhou para Fernando com se não entendesse a correção, mas, logo em seguida, teve que pousar a xícara na mesinha porque, do contrário, o tremor repentino nas mãos a faria cair. Levantou-se e, com a voz trêmula, disse que precisava buscar algo na cozinha. Durante todo esse momento, Teresa estivera lendo absorta alguma coisa interessante na ficha técnica do CD. Fernando pensou que seria dolorido para Teresa ter que admitir que tia Teca não estivesse tão bem quanto antes, ou muito mais dolorido seria ter que falar do próprio engano.

Fernando jamais tocava no nome de Raul, preferindo, tendo desenvolvido toda uma técnica de passar à margem, esperar sempre que Teresa o fizesse.

Depois do aniversário em que ninguém pôde provar do bolo de chantilly com morangos, Fernando rareou mais as visitas; às vezes ligava para amenizar a solidão, a dele e a dela. Numa dessas vezes, em que a voz ouvida tinha a suma importância dos assuntos banais que conversavam, Fernando informou a Teresa que haviam programado *Um corpo que cai* para uma das retrospectivas de cinema da cidade. Há tempos Raul havia comentado desse filme, e o amigo, agora, tendo-o achado na seção de cinema do jornal, sentia-se na obrigação de falar dele. Fernando não poderia convidá-la, se ela o fizesse... Não fez, e ele temeu ter pisado desastradamente numa ferida ainda muito viva. No sábado à noitinha, lá estava Fernando chegando atrasado e perdendo a abertura do filme. Não poderia dizer quanto tempo depois, num momento de um reflexo da luz, pensou ter visto Teresa a quatro fileiras adiante. Teve que confirmar três vezes. Era ela. Por que viria? Pelo mesmo motivo que ele, certamente. E se veio só é que não queria sua companhia. O cinema, a partir de então, tinha uma atração a mais. O que ela estaria vendo? O que seria ver pelos seus olhos? Terminada a projeção, Fernando a seguiu. Ela tinha os cabelos presos feito rabo de cavalo e a pinta na nuca poderia ser vista se Fernando se aproxima-se mais. Ele preferiu a distância, era um James Stewart atrás de uma Kim Novak, melhor, um personagem de si atrás de uma personagem dela caminhando até o estacionamento, para onde ele a viu entrar e de onde ele a viu sair, pensando certamente no outro com quem ela nunca havia assistido ao filme.

E quando Teresa levantou os olhos da fotografia de Duke Ellington na capa do CD, perguntou:

— Você sente saudades de Lucília?

E foi uma pergunta admirável porque foi a primeira vez que Teresa perguntou de Lucília. E depois de todos esses anos, Fernando não estava mais preparado para ela. Só namoravam havia três meses antes daquele fatal aniversário. E se ele não tivesse pedido a Raul para apanhá-la em casa, para dar-lhe uma carona, já que ele chegaria tarde vindo direto do escritório, talvez ainda estivessem vivos, pois Raul

não precisaria ter corrido tanto por estar atrasado e não ter cruzado a frente daquele clandestino caminhão frigorífico, cujo motorista, apesar de nesta noite não estar bêbado, não conseguiu desviar a tempo seu veículo da formidável colisão. E o que poderia Fernando responder? Que Lucília havia lhe prometido, ao telefone naquele tarde, que, depois da festa de aniversário, eles teriam uma noite de amor com muito sexo, como ele gostava e ela também, mas que um caminhão frigorífico havia frustrado a promessa que ele tanto aguardava e esfacelado o desejo com um estrondo de metais retorcidos traduzido momento depois no grito lacerante de Teresa? Ou que ele sentira muito a morte de Lucília, com quem fizera amor algumas vezes, e isto aumenta em anos uma amizade cheia de carinhos, mas que sentiria muito mais se no lugar de Lucília perdesse Teresa? Ou, mas isto ele também não poderia revelar, que, quando na saída naquele sábado do cinema, ele, por um instante, pensou ver caminhando à sua frente não Kim Novak, não Teresa, mas uma mistura de Teresa e Lucília, já que esta costumava ter o hábito de passar o indicador por sobre a orelha, mesmo quando tinha os cabelos presos, como fez aquela, e também aquele jeito de andar balançando gostosamente o corpo quando caminhava, que Fernando ficou tentado a se aproximar, abraçá-la por trás, como gostava de fazer com Lucília e como desejava fazer com Teresa? Ou, e pôde dizer isso porque isso era também verdade:

— Sinto saudade dela, mas não dela, de um tempo em fomos aqui alegres. Aqui nesta sala...

— E Raul era então o sol que nos aquecia — e Teresa, quando disse isso, já estava em pé próxima da janela olhando para o nada lá fora.

Fernando, por um momento, sentiu de longe assomar a tentação de dizer o que lhe dissera o cabo da PM no dia do acidente para consolá-lo, mas isso ele somente para si guardaria.

Tia Teca voltou finalmente com outro pratinho e com refrigerantes, sentou-se numa poltrona com seu tricô próxima do abajur, porque não era tão

iluminada a sala e ali ficou devotada ao seu trabalho com agulhas, participando da discussão com um mover de cabeça ou, no máximo, uma frase curta de concordância. Teresa é que era a alma perfumada da sala, usava um vestido preto, levemente agarrado ao corpo, decotado em V na frente e nas costas, com a diferença que aqui o vértice do V era mais profundo, se tivesse que deixar ambiente tão agradável teria que, forçosamente, jogar o xale que estava agora pendente sobre o piano às costas, ação que só iria lhe dar outras graças. Ao invés disso, foi até a estante, apanhou um livro e veio se sentar mais próxima de Fernando. Ver Teresa assim tão perto era mais que uma graça, concorriam com a boca seus olhos castanhos, cujos cílios longos e fartos tornavam ainda maiores; eram como um par de convites destinados a um só convidado e chamavam à festa, à festa de ver com ela o que trouxera da estante, o que Fernando aceitava feliz, ainda que intimamente soubesse que festa mesmo grande estava no próprio par de convites e nos seus arredores. Teresa abrira mais uma vez para Fernando o livro de projetos de Raul, ali estavam seus desenhos de construções pretensiosamente ousadas, quase absurdas, com um Escher oculto, assinados com uma letra firme e miúda, ali se encontravam também alguns retratos a carvão traçados com muito apuro, os de Teresa eram mais numerosos, havia até um de Lucília, talvez o mais infeliz, pois a expressão fazia lembrar uma coruja. Para Fernando, Raul tornara-se um pretexto e uma esperança, através dele chegava a Teresa, através dele esperava paciente, quem sabe, que ela viesse pelo seu caminho e o encontrasse.

De quando em quando, Fernando olhava para a mulher tão próxima e tão distante. Assim de perfil, parecia tão frágil, tão frágil que ele sentia o dever de protegê-la. Ao mesmo tempo, uma mulher decidida que quis ver o corpo do namorado morto naquela noite, a noite que nunca terminou. E Fernando a levou, teve que levá-la, ele mesmo precisando de amparo aparando-a, atravessaram frias salas, suportaram funcionários enfadados com a rotina, compartilharam a dor com a irmã e a mãe de Raul que lá já os aguardavam. Fernando teve apenas um mo-

mento em que pode chorar só a perda do amigo, quando se afastou para um dos corredores do IML, instante breve, pois logo chegou um cabo da PM para lhe informar alguns procedimentos e dar-lhe uma informação que era uma espécie de analgésico duvidoso. Depois, quando foi ver o local do acidente, Fernando pôde imaginar, no momento e muitas e muitas vezes depois, relembrando a posição dos destroços do que segundos antes era um carro novo e bonito e do caminhão, como tudo havia se passado. E como num filme, Fernando viu Raul vindo daquela avenida, de onde apontou em ávida corrida, talvez Lucília risse, sim ria, excitada com a situação e com gosto de também excitar Raul, Lucília ria, ao mesmo tempo, do outro lado, vinha também um caminhão frigorífico, não em natural andadura de paquiderme, mas em velocidade de monstruoso estouro, vindo à toda na perpendicular para colhê-lo na próxima esquina, e assim foi, tudo rápido, risos seguidos de gritos e tudo levado para sob os escombros da impossível freada em ruídos e fúrias de ferros selvagens. Até podia imaginar que momentos antes, tudo fora tão oposto àquela agitação. Raul chegando para apanhar Lucília, ela lhe dando os parabéns, ele agradecendo um tanto envergonhado, não deviam se atrasar, mas talvez desse tempo para tomar uma água, quem sabe uma bebida. Raul não devia ter bebido nem uma dose nem duas, sabe-se lá quantas foram, talvez tudo fosse evitado, inútil pensar assim, e lembrou-se mais uma vez das palavras do cabo da PM tão reveladoras e tão inúteis ao consolo.

Depois de tudo pelo que Teresa havia passado, era bom senti-la ao seu lado (recuperada?). Duke Ellington havia sido substituído por Brahms e, nesta hora, ela abria um outro livro querido de Raul. Fernando a olhava comovido, com ímpeto de beijá-la. Conteve-se. A dor da morte a trancara no quarto e a fizera chorar por uma semana, dos sonhos despertava às vezes aos gritos e prantos, tanto foi, que tia Teca passou a dormir com ela um tempo. Ainda agora tinha uns silêncios longos, uma ausência que por vezes confundia a tia, uma quase perigosa calma. Não demorou muito tia Teca recolheu suas coisas para subir.

— Não quer um golinho de vinho antes de dormir, tia.

— Obrigado, minha filha, você sabe o que disse o médico... agora vocês, bem, vocês é que podem abusar — e voltando-se para Fernando — Cuide dela, meu filho, e aproveite a noite.

Depois que tia Teca subiu, Teresa serviu vinho. Fernando apanhou a taça e ergueu-a.

— A nós!

— A nós!... Sempre!

Enquanto beberam, Teresa falou da música, explicando uma complexidade do trecho que ouviam. Beberam mais, e ela então falou da lua, do frio e do luar. Num dado instante, o vinho que a relaxara, as pernas afastadas e as costas afundadas na poltrona, acumulou-se no canto da boca, ela sorriu, engasgou e pegou a rir. O que deixou Fernando maravilhado, há quanto tempo não a via assim rindo gostosamente, e ela, ao recuperar-se sem pressa nem cuidado, notou o encanto nos olhos dele. Depois voltou a falar da lua, uma lua de agosto e seu luar. Por associação, por certo, lembrou-se de bruxas e coisas assim. Bebeu um outro gole:

— Você faz tempo que não faz a brincadeira do copo?

A pergunta surpreendeu Fernando. Raul é que gostava tanto daquilo, as letras do alfabeto recortadas em quadrados que eram colocados em círculo; todos à volta com o indicador em cima de um copo emborcado girando no centro de uma mesa. "Alguém está empurrando o copo?" Ninguém estava. "Nem um espírito empurra, sua bobinha, dizia Raul a Teresa, é apenas o inconsciente de alguém." Mas da última vez, ninguém contava com o pânico, o medo que tomou conta do mais cético. "Há um morto nesta sala", escreveu o copo. Raul riu e perguntou quem era. Um segundo depois, o copo se espatifou contra a parede e a brincadeira estavadesfeita numa agitação de descarga elétrica espalhada no ar. Todos tentando acalmar Lucíclia que andava que desandava sem rumo pela sala, pois o nome que o copo havia escrito era o de uma prima sua que morrera no mês anterior. Não teve

explicação lógica que a convencesse, e nunca mais fizeram a brincadeira. Agora vinha Teresa com esta pergunta, que era quase um convite. Gostaria de ver de novo, então, sufocando o medo, o copo girando e fazendo aquele ruído do vidro sobre o tampo de madeira da mesa, deslizando medonho e escrevendo: "há um morto nesta sala"? E que se perguntasse quem era que estava ali, o copo percorrendo sobre o tampo, de letra em letra, decisivo, iria formar o nome esperado: Raul? Era isso? Fernando então respondeu:

— Nunca fiz e nem quero mais fazer.

Tereza sorriu e, notou Fernando, tinha no sorriso um ar que beirava o maligno:

— Você tem medo!

Ela aproximou-se dele, sorriu de novo e deu-lhe um beijo na boca, mas breve, quase nada estiveram unidos os lábios, havia simplicidade no gesto, mas o gesto em si é que era inusitado. Teresa levantou-se e foi indo ao piano, talvez por efeito do vinho, naquele jeito balançado que lembrava Lucília. Sentou-se, levantou a tampa dos teclados e o noturno de Schubert os revisitou. Da outra vez Raul estivera ao lado de Fernando. *Não há amante no mundo como ela.* Mas então por que? Por que aquela noite... e a lembrança outra vez, tudo começou de maneira tão diversa de qualquer dor que era impossível que se previsse a tragédia, Raul chegando para apanhar Lucília, ela o cumprimentando feliz pelo dia e o convidando para uma bebida, não devia, depois do terceiro copo, quem sabe o que se faz depois do terceiro copo com o estômago vazio? E mais tarde Fernando no corredor do IML, no único momento que teve para chorar sozinho, o cabo aparecendo para lhe informar dos procedimentos, a família fica tão chocada que é sempre bom algum amigo para ajudar. Disse que já haviam feito a autópsia, notando por fim sua tristeza, disse-lhe o cabo:

— Sei que não serve para consolo de todo, mas se eles tinham que morrer mesmo, tiveram antes uma compensação — um segundo de silêncio e concluiu

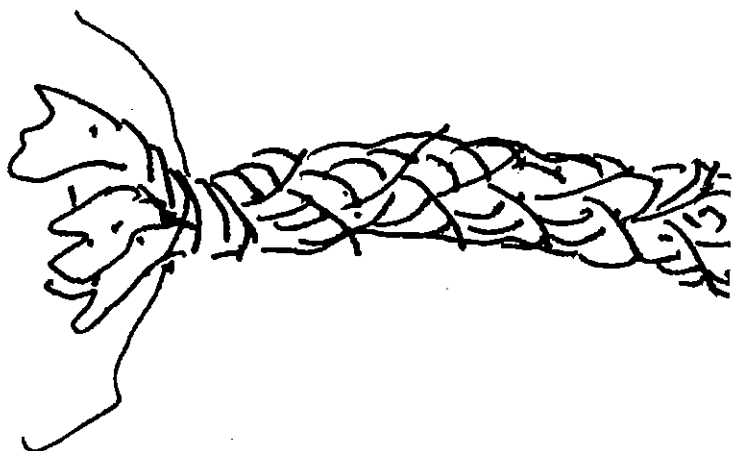
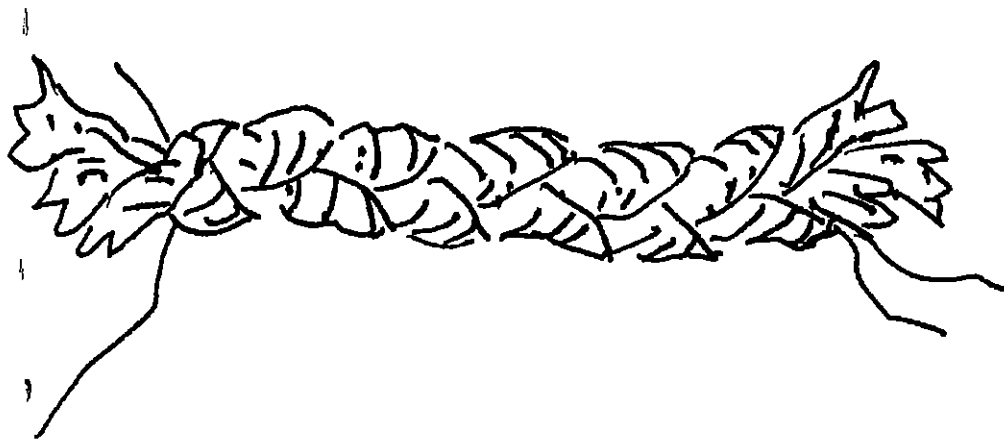
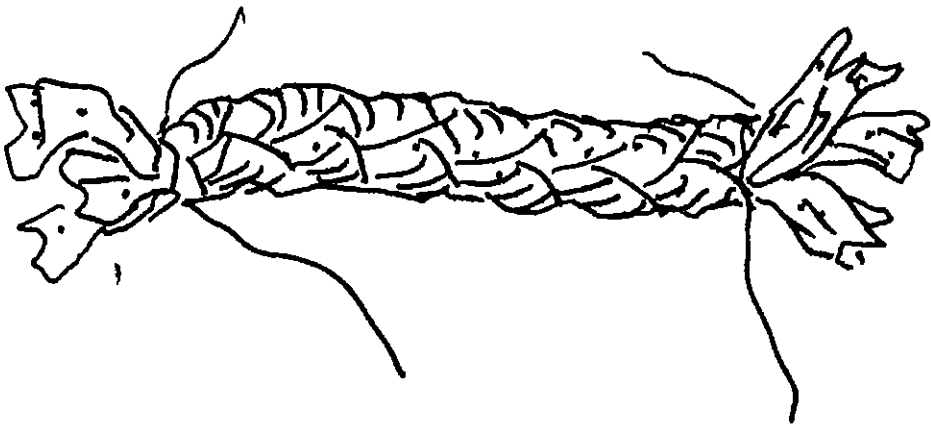
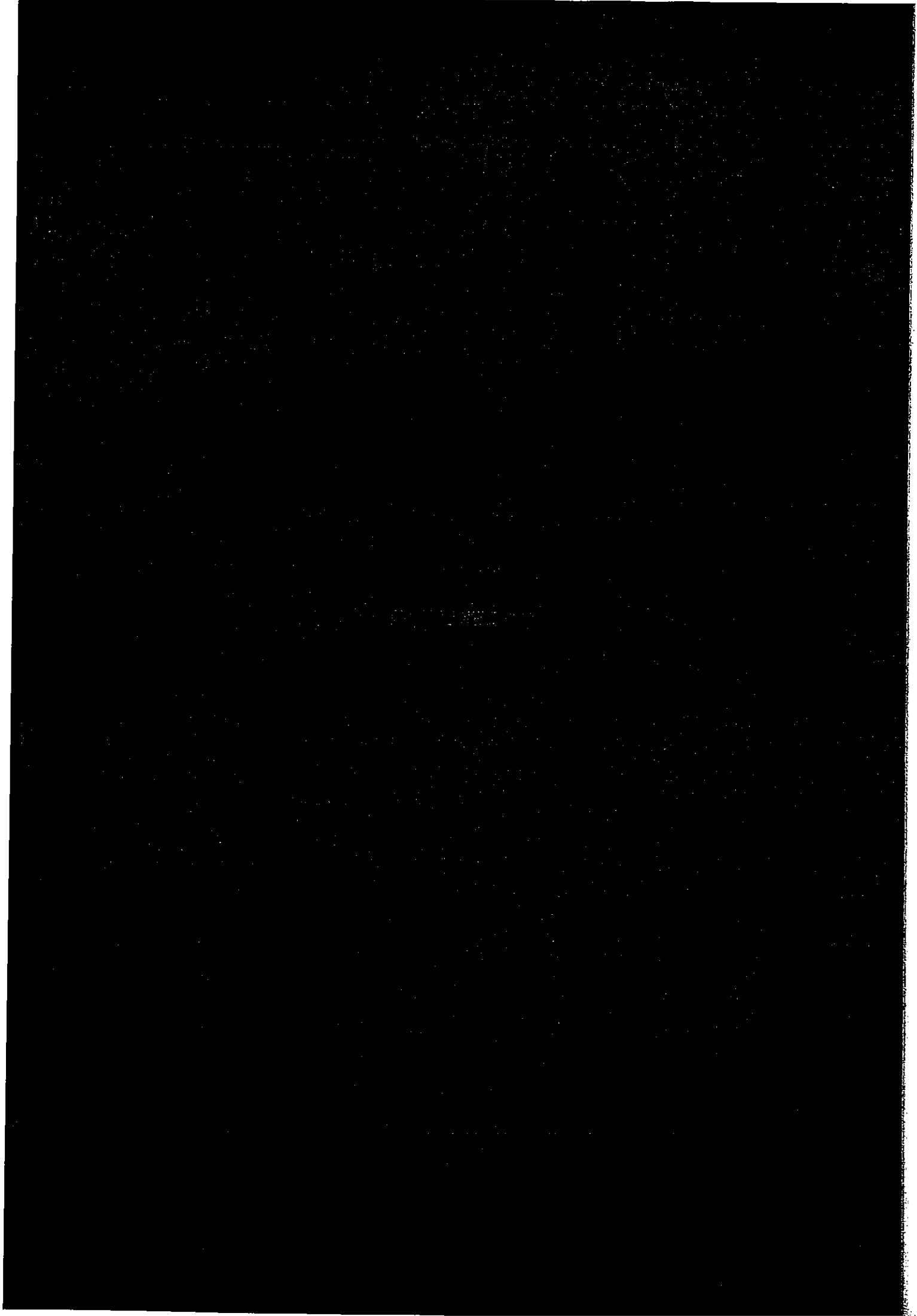
— fizeram sexo. Verdade, o legista confirmou. Quando for a minha vez, amigo, que seja pelo menos assim!

O cabo evidentemente não sabia que estava falando com o namorado de uma das vítimas. Fernando ficou ali encostado à parede. Não chorou porque para alguns há uma dor que vai além de qualquer lágrima, depois vai passando, e passa, e fica no lugar uma coisa mais calma, uma coisa que ainda precisa de nome e que, portanto, só pode ser dita por outras palavras. Há coisas que só se dizem com uma história.

Não há amante no mundo como ela. Raul não estava ali para dizer isso outra vez, mas Teresa estava, tocando, e seus cabelos roçando nas costas ao som do triste noturno de Schubert. E algo aconteceu então, o som deixava de ser triste ao balanço que imprimia à música os dedos de Teresa, como se dentro da música houvesse uma outra música menos triste, mais sensual. E era com esta que Teresa o abraçava e o puxava para si e, por isso, num dado instante, Fernando se levantou e foi até ela ao piano. Colocou suas mãos sobre seus ombros; Teresa não parou de tocar, mas inclinou a cabeça um pouco para trás para encostar-se nele e não escondeu o prazer de sentir o calor ao toque de seu corpo. Fernando foi descendo as mãos, abaixando-se enfiou a cara de leve nos seus cabelos, depois os apanhou, descobrindo a pinta na nuca e ali depositou um beijo, longo. Ela então foi se levantando, abandonando a música e deixando que ele a abraçasse por trás, enconhando-a e ela tremendo um pouco e roçando onde tateava a bunda um grosso desejo. Então Teresa levantou um pouco a saia para que ele acabasse de erguê-la e curvou-se um pouco fazendo surgir a calcinha também preta e rendada que apareceu vistosa, mas durante um segundo, para em seguida escorregar pernas abaixo. Ela então curvou uma das pernas apoiando o joelho sobre as teclas do piano e não se importando com barulho, uma das mãos caiu sobre outra parte do teclado e assim convidava-o a penetrá-la. E foi o que ele fez em seguida, e foi como se esperassem há tanto tempo por aquilo, como se um gesto interrompido,

congelado há séculos por lava vulcânica, quebrasse a crosta que o envolvia para finalmente ser concluído. Teresa gemia ao sabor da maré do desejo indiferente ao sono de todas as tias do mundo. No momento seguinte, Fernando debruçou-se sobre ela para chegar-se mais ao calor de seu corpo, e viu, neste instante, o que quase o arrancou de si, que Teresa olhava, com lascivos olhos semicerrados, para a fotografia de Raul a apenas alguns centímetros de seu rosto. Há um homem vivo nessa sala. Esta seria a tradução de seu pensamento e deitou o porta retrato com a foto de Raul para baixo. Teresa viu o gesto e apenas fechou os olhos entregando-se. Fernando também fechou os seus e gozaram, gozaram... Assim ficaram por um tempo, depois, ainda com os olhos fechados como uma cega que tateia um rosto amado, ela virou-se para ele e o beijou, beijaram-se longamente e só não foi mais longo o beijo porque Teresa começou a chorar e abraçou-o forte.

— Hoje choro porque estou feliz — justificou.

Fernando, que também estivera de olhos fechados, abri-os e pode ver, não sem algum horror, que o porta retrato voltara a posição original e Raul o olhava com aqueles seus olhos que sorriam. Ela o teria levantado já que os mortos não se levantam sozinhos. Desfez-se do abraço dela quase com carinho. Arrumou-se para sair, ela também não disse nada, seguiu-o apenas até a porta. Fernando desceu os três degraus que separavam a casa do jardim. As luzes de fora estavam apagadas, a lua silenciosa o olhava do céu e o luar, o luar em toda a parte. Não pode virar-se e dizer adeus para Teresa que havia parado com xale aos ombros no quadro da porta, teve receio de ouvir um até breve, teve receio de que ao dizer até breve ela o chamasse pelo o nome de um morto.

Autonomia literária ou afirmação dependente? A literatura brasileira vista por José Aderaldo Castello

A literatura brasileira— origens e unidade (1500-1960). José Aderaldo Castello [São Paulo: Edusp, 1999] *História da lite-*

Duas novas histórias da nossa literatura, tão convergentes quanto diversas, vieram há pouco juntar-se às incertezas de um panorama literário e cultural cada vez menos previsível na superfície aparente de seus movimentos.

A primeira delas, de Luciana Stegagno Picchio, é de 1997 e saiu publicada com o título de *História da literatura brasileira* pela editora Nova Aguilar, do Rio de Janeiro. Trata-se de uma versão revista e ampliada do volume 42, *La letteratura brasiliana*, da antiga coleção, em 50 volumes, "Le letterature del mondo", editada pela Sansoni-Accademia, em Florença e Milão, no ano de 1972. A segunda, intitulada *A literatura brasileira — origens e unidade (1500-1960)*, vem assinada por José Aderaldo Castello, renomado professor, hoje aposentado, de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, e foi publicada em dois densos volumes pela EDUSP no primeiro semestre de 1999.

Um primeiro olhar em perspectiva na distribuição geral da matéria em cada uma das obras nos mostra dois percursos diversos de uma atitude hermenêutica que converge para o reconhecimento dos efeitos agregadores dos substratos nativistas da tradição Colonial, mas diverge significativamente no tratamento e na exposição de sua transfiguração literária sob a retórica do nacionalismo. Em cena duas visões conflitantes: uma que rastreia, por dentro, a construção da unidade da nossa literatura com foco no sistema europeu e na construção da consciência crítica da nossa autonomia literária. Outra — a da professora Stegagno Picchio — que busca, por fora, descrever a especificidade dessa autonomia, interpretando-a como expressão amadurecida de uma tradição literária mais ampla, em cujo interior se constrói a sua própria identidade.

Em Aderaldo Castello, o que está em jogo é o esforço de *identificação e reidentificação* progressiva com o qual ele articula a busca de uma "visão singular do nosso processo literário interno" e a expansão de suas formas no tempo, — o *nativismo* da Colônia, o *nacionalismo romântico* no Império, o *neonacionalismo* na República Velha e a *brasilidade* que eclode depois do Modernismo, em especial a partir do legado de Mário de Andrade. Tudo isso com base numa leitura cíclica das mútuas recorrências entre Colônia e Metrópole que a rigor não vão muito além do que o próprio historiador já havia proposto seja na obra ensaística anterior (os estudos sobre o Romantismo, as polêmicas doutrinárias), seja em seu inestimável trabalho de editor (os documentos que interessam à história do Romantismo, a antologia do ensaio literário paulista), seja ainda em seu estudo acerca das *Manifestações literárias da era colonial* (1967), onde anuncia, no rastro de José Veríssimo e de Oliveira Lima sobretudo, uma revisão dos espaços históricos em que busca definir um conceito de literatura brasileira através da elucidação de algumas constantes em que se funda a sua unidade.

Não que o exame dessas *transformações reativas* das raízes americanas em face da ação do colonizador reapareça

e Luciana Stegagno Picchio

ratura brasileira. Luciana Stegagno Picchio. [Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997]

apenas como um tema reduplicado. O fato é que a intenção metodológica de enquadrar o nosso processo literário interno no panorama mais geral dos estudos latino-americanos fica às vezes um tanto vaga e parece conter a intenção de ampliar o que já foi feito, mas que afinal não se completa se nos lembrarmos das diferenças com que essa visão integradora foi retomada no começo do século XX por autores tão contrapostos em face dos grupos dominantes quanto foram o Elísio de Carvalho da revista *América Brasileira* e o jovem Sérgio Buarque de Holanda anterior a *Raízes do Brasil*, por exemplo.

Na reconstrução de Aderaldo Castello, o esquema da periodização depende da interinfluência entre os *influxos externos* e o *influxos internos* sem outra mediação aparente que a do desempenho das *atribuições* portuguesa e espanhola no novo contexto em que se projetaram e às quais o autor faz corresponder, no plano da nossa evolução literária, quatro grandes etapas: "heróica e épica no século XVI; exploração e vigilante contenção durante os séculos XVI, XVII e XVIII; reação nacionalista e afirmação americanista no século XIX e conquista definitiva da maturidade, no século XX".

No curso de cada uma delas há pontos iluminados em que o historiador esclarece alguns dos aspectos decisivos para assimilação da *documenta* que mais tarde embasou a leitura do cânone que se define na transição da Colônia para o Romantismo. Trata-se do importante mapeamento em que delineia, em especial a partir do movimento academicista, os avanços da reflexão crítica que nutre a expressão literária voltada para a nacionalidade em formação, como no caso da valorização formal da poesia na obra de Botelho de Oliveira (o canto ligando a voz lírica "a certas medidas para consonâncias do metro"), por exemplo, ou da presença de *Arte Poética* de Horácio no método literário de Bento Teixeira, que o autor acompanha depois na obra de Cláudio Manuel da Costa, Basílio da Gama, Alvarenga Peixoto e nos poetas pré-românticos. Isso nos permite compreender mais adiante que se, de um lado, o Arcadismo se impôs como estilo no sentido convencional ("retransmissão dos valores clássicos e das formas universais"), ficou, de outro, tematicamente limitado às "incursões americanistas" e aos percalços da inadequação da linguagem neoclássica e mitológica à visão da nova realidade. Nada porém impediu, como Castello assinala, que servisse de fonte à literatura romântica e fosse mesmo superestimado pelos românticos, não apenas enquanto raiz indispensável à formação do que ele chama de "consciência crítica da literatura brasileira", mas sobretudo pela utilização do tema da Inconfidência como fonte para a ideologia nacionalista do movimento.

A constatação não é de pouca monta e constitui-se mesmo num dos veios mais fecundos do livro, quer pelo que traz de novo à configuração do Período Nacional definido por José Veríssimo (que Castello desdobra em duas

grandes chaves, a da "identidade debatida" do século XIX e a "reformulação modernista" do século XX), quer pelo modo como amplia a releitura dos três séculos do período Colonial a partir do confronto e das aproximações com as expressões nativas de identificação. No conjunto das alterações registradas, se nada parece escapar ao exame atento do autor, não há como evitar a impressão de que o olhar de fora, mais que a análise das formas e dos estilos, é que organiza a articulação das obras com o contexto em que repercutem. O resultado é uma espécie de superposição de camadas em que o panorama não deixa entrever as cenas, cada vez mais distanciadas ante a sucessão dos *quadros completos* que valem como fichários inesgotáveis, rigorosamente suficientes para abarcar numa síntese todo o processo interno que amarra a unidade da produção literária do país.

Nesse processo, uma das dificuldades da leitura, por exemplo, é a de ordenar em tempos compatíveis a continuidade da síntese na evolução dos períodos, com a descontinuidade das obras e dos projetos literários que se sucedem. De um lado — para só ficarmos na superação do período Colonial, por exemplo — a inversão de interferências, a evolução do nativismo para o nacionalismo, a tripartição do indianismo, a redefinição dos campos culturais e a eclosão dos ciclos regionalistas: o patriarcalismo, o coronelismo latifundiário, o cangaço, o messianismo recortados a partir de um novo arranjo de fontes em que o peso do historiador incorpora registros que deixam claro um esforço de atualização que ultrapassa a contribuição anterior do autor e mesmo a enriquece. Lembro aqui a ampliação dos traços predominantes da nossa maneira de ser, assimilando a notação posterior que modulou o "sensualismo, a imaginação, o entusiasmo fácil e a desilusão"; a redimensão do "nacionalismo" através do conceito de "brasilidade"; a proposta de um "indianismo de devoração" em resposta ao fluxo das "persistências externas"; a reavaliação crítica do passado com que o Modernismo recicla, enquanto termo de síntese, a evolução do par Colonial/Nacional, entre tantos outros momentos de sugestão e análise.

Paradoxalmente, os efeitos são apenas parciais, porque, de outro lado — quando nos detemos no ângulo da seleção crítica — na tábua de sucessão dos programas, autores e *obras-síntese*, por exemplo, o que em geral predomina é a remissão ao que já foi escrito e o livro, a rigor, não vai muito além do que Aderaldo Castello já nos mostrara seja sobre Anchieta e a Colônia, seja sobre Alencar e o Indianismo, o Romantismo e Gonçalves de Magalhães, seja ainda sobre Machado de Assis ou o regionalismo do ciclo do Nordeste.

A perspectiva de Luciana Stegagno Picchio evita (o quanto pode) isolar os estilos locais com interesse apenas na descrição de suas constantes expressivas, em detrimento dos verdadeiros *motivos inspiradores*. O alvo não é tanto, como em Aderaldo Castello, o de acompanhar os movi-

mentos da tradição historiográfica brasileira em sua proposta de isolar a cultura brasileira "no âmbito das culturas produzidas por povos de expressão portuguesa", com vistas a fixar as linhas-limite da nossa literatura em face da literatura da Metrópole. Mesmo considerando que a historiografia literária brasileira de *base científica* nasce a partir de Sílvio Romero e José Veríssimo, a autora contudo não reconhece eficácia na divisão período Colonial/período Nacional como limites suficientes para compreender a evolução de nossa autonomia literária, nem mesmo depois que a reação antipositivista deslocou a perspectiva crítica do âmbito sociológico para o plano artístico. E não reconhece porque, a seu ver, tal critério não apenas "depaupera uma tradição literária, privando-a de uma série de obras indispensáveis para compreendermos o que veio depois", como também não leva em conta que "o *processo de formação* ainda está em curso", particularmente quando sublinha — e essa é uma posição-chave no curso da sua leitura — que o conceito de nacionalidade, ao contrário do que depreende de nossa historiografia tradicional, é um conceito essencialmente dinâmico". Não há mais por que reproduzir — nos diz a autora — um processo fixo de autodefinição interessado apenas em harmonizar, no plano coletivo, "uma paisagem geográfica e humana diferente" e, no plano individual, "a efusão lírica que acompanha a verificação introspectiva do *Homo brasilicus*".

É verdade que tal opção, em grande parte fundada na nossa alegada sujeição à Metrópole (em contraste com a autonomia sempre demonstrada pelos Estados Unidos e as repúblicas hispânicas), leva a algumas generalizações problemáticas, como a de que repetimos, no continente americano, a *condição de singularidade linguística e sociológica* que, na Europa e na própria península ibérica, distingue a recusa portuguesa em não parecer apenas um "apêndice da Espanha". Mas há outras distinções que afastam o roteiro da professora Stegagno Picchio daquele traçado por Aderaldo Castello. Uma delas é que a autora considera literatura brasileira todos os textos escritos em língua portuguesa, do século XVI aos nossos dias, por autores "nascidos ou amadurecidos dentro de coordenadas culturais brasileiras" e não necessariamente *brasileiros*, — o que, convenhamos, dada a extensão do problema no conjunto dos manuais anteriores — não é um critério fácil de aplicar sem as conhecidas indefinições de praxe. Outra é a do critério de leitura dos períodos e dos movimentos literários: se os fatos literários permanecem enfocados de uma perspectiva histórica, a ênfase concentra-se mais na preservação da autonomia e da individualidade tanto das *formalidades literárias* quanto das estruturas e das condições em que elas se manifestam. Aqui as direções se separam, embora não divirjam de natureza. Menos amplas que as de Aderaldo Castello (montar um quadro geral em que fique delineada a busca progressiva da criação literária brasileira, "distinguida até se tornar distinta e ao

mesmo tempo assimiladora de modelos externos"), as metas da professora Stegagno Picchio buscam definir a nossa literatura como uma "literatura de expressão portuguesa com tradição estilística autônoma" que se expande como um "jogo de tensões no interior de uma estrutura auto-suficiente". A justificativa metodológica é a procura e a descrição — por um ângulo mais livre — de um estilo brasileiro individual de que depende, segundo a autora, a superação da velha dicotomia período Colonial/período Nacional, que, como vimos, nutre o argumento de Aderaldo Castello e que, nos termos da autora, "os brasileiros quase sempre adotaram como eixo de todos os seus discursos sobre a literatura nacional".

Isso explica, no livro de Stegagno Picchio, a ênfase concomitante nos liames da filologia e da tradição como elos de continuidade cuja autonomia só se compreende se "iluminada pelos fatos históricos, sociais e políticos presentes na base de toda escolha estética". Embora esta não seja uma perspectiva tão distanciada do projeto de Aderaldo Castello (já dissemos o quanto pesa em seu trabalho a projeção histórico-social dos movimentos literários que conduzem à nossa autonomia), a diferença é que, nos termos de Stegagno Picchio, a literatura não se faz *in vitro*, o que no caso quer dizer que, mesmo reconhecendo a autonomia estética da literatura brasileira, a autora recusa-se a aceitar a ruptura com a Metrópole como elemento diferenciador suficientemente cabal para desligar o patrimônio de nossa tradição literária da chave mais ampla do universo espiritual de origem.

Isso é o que explica as justas considerações da autora quando deixa claro — na introdução de seu trabalho — que ao crítico estrangeiro *interessam mais os resultados que as intenções*. E os resultados, num trabalho como o dela, estão longe da perspectiva de reconstruir (como parece ser o escopo de Aderaldo Castello) "uma história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura". Daí que sua História queira ser sobretudo "um guia histórico para a inteligência dos fatos literários isolados", vistos a partir dos padrões estéticos e de gosto do observador europeu interessado em reconhecer-se no conjunto do patrimônio literário brasileiro que lhe é contemporâneo.

Numa perspectiva como essa, o que em geral se perde em latitude interna, pode ganhar-se em objetividade e extensão descritiva, particularmente — como ocorre no livro da professora Stegagno Picchio — através da liberdade do foco, ora voltado para o plano da cronologia, ora para o plano da expressão artística. Assim, no longo percurso do que a autora chama de *iter* nacional (distribuído em dezessete capítulos dos quais um é de caráter geral e os dezesseis restantes recortam os diferentes *momentos* de sua expressão no tempo), o tom geral — sem ser doutrinário — é descritivo não apenas no que se relaciona com a causalidade externa, mas principalmente com o arranjo dos dados relativos aos diferentes aspectos da nossa evolução literária.

Em cada um desses planos (os períodos, os movimentos, os autores, as obras), predomina o padrão estrutural do primeiro capítulo, uma espécie de panorama didático para estrangeiros em que *os caracteres da literatura brasileira* vêm resumidos (e inspirados) desde as origens no conceito-síntese de que foi graças à índole especial da colonização portuguesa, "alheia ao racismo", que surgiu por aqui um *homem novo*, avesso à especulação filosófica, mas espiritualmente vocacionado para transformar o Brasil, "de objeto descrito, em sujeito de literatura". O conjunto de suas etapas procura traduzir para um público ilustrado e distante as tonalidades artísticas de época, os eventos-chave do contexto histórico, a franja aparente dos mitos e das lendas que cercam os tempos coloniais e os primeiros heróis de resistência à Coroa, para chegar — em blocos sucintos — à literatura da Independência e ao "grande romantismo" e depois mergulhar nos pressupostos da "estabilização da consciência criadora nacional", partindo da *socialidade* do Realismo que *desce do Norte*, chega a Machado de Assis, dilui-se entre o Simbolismo e as várias modulações do Parnaso e por fim se encontra com os movimentos de vanguarda. Um inegável esforço de síntese que depois se desdobra numa tentativa de panorama (de 1945 a 1964) e entra pela produção intelectual dos "anos do Golpe ao fim do século", para culminar no esboço final do que a autora — a propósito do nosso teatro — chama de *o estilo brasileiro*. "No Brasil — nos diz ela — parece às vezes que tudo é espetáculo: a religião como a política, em que tudo colabora para a enfatização expressionista do cotidiano, da paisagem natural de cenografia barroca às cidades novas geometricamente irreais, dos atores-comparsas multicoloridos à confluência de tradições desiguais no rito, seja esse carnaval ou macumba, procissão ou sessão parlamentar".

Ressalvemos que a fisionomia geral desse roteiro, conquanto tabularmente didática, tem a vantagem de ser um quadro de referências que se adensa à medida que vai deixando à vista os diferentes andaimes que a sustentam e que por vezes harmonizam o melhor da historiografia literária, do memorialismo, da crítica, da filologia, da estilística e da história das idéias. Longe de se propor como um sobrevôo erudito inspirado no rigor do discurso historiográfico da revisão das fontes e dos panoramas da tradição (cada período, em cortes sucintos, acompanha os temas de época e os enquadra na sucessão dos autores mais representativos), o forte do livro está no caráter provisório de sua completude, no acúmulo desigual de componentes heterogêneos, no acerto precário de uma coesão descontínua em tudo oposta ao encaixe metodológico em que se escora o argumento unitário da nossa cultura.

Fora às vezes de contexto, o que surpreende na *História* da professora Stegagno Picchio — e ganha um sentido diverso da "objetividade" dos panoramas fechados, — é por exemplo a elasticidade dos períodos, a relatividade atribu-

ída à representatividade dos gêneros, que em geral não prevalecem sobre o viés monográfico interessado em alinhar personagens importantes a personagens secundários, personalidades literárias a figuras históricas, rituais e protocolos, crenças e cerimônias, e assim por diante. Não menos surpreendente é a utilização de materiais pouco comuns a outras histórias literárias, principalmente os gêneros posteriores ao Modernismo, em geral recusados pelos historiadores tradicionais: a incorporação dos textos de ficção científica, das artes colaterais, a pintura, a música e a arte popular, o cinema, as ciências sociais, de cuja integração a autora se vale para ampliar o sentido e as ressonâncias que vão da literatura para cada um deles e vice-versa.

Malgrado a impressão de catálogo que fica do esquematismo de grande parte de seus capítulos, não há como negar o valor da contribuição da bibliografia seletiva que a autora acrescenta ao final de cada tópico, combinando a investigação analítica a um esforço para incorporar o quanto possível os estudos mais recentes produzidos pela crítica e o ensaísmo literário no Brasil ou fora dele. Aqui, se é certo que muita coisa ficou de fora, em especial no panorama da prosa e da poesia mais jovem, não se pode deixar de reconhecer que o livro supre algumas das lacunas de que se ressente o panorama traçado por Aderaldo Castello, que, mesmo fechando-se na década de 1960, deixa de fora grande parte da contribuição expressiva com que a crítica brasileira recente vem enriquecendo os autores e os estudos de época no amplo raio que vai do Barroco ao Arcadismo, do Pré-modernismo ao Modernismo, da geração de 45 à produção dos contemporâneos.

Antonio Arnoni Prado é professor de Literatura Brasileira da Universidade Estadual de Campinas e autor de *1922: itinerário de uma falsa vanguarda* [Brasiliense, 1983], *Lima Barreto: o crítico e a crise* [Martins Fontes, 1989], *O Espírito e a Letra* [Cia. das Letras, 1996], entre outros.

O avesso de uma poética *Crônicas em geral; Crônicas de viagem 1, 2, 3.* Cecília Meireles [Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, 1999 e 2000]

Que contribuição a prosa de um poeta pode trazer para a elucidação de sua poética? No caso de Cecília Meireles, uma das personalidades literárias ainda mais nebulosas de nosso período modernista, essa contribuição emerge particularmente valiosa. Afinal, avessa a manifestos (salvo o da Educação Nova) e programas, a escritora raramente se explicou estética ou eticamente. "É talvez de poetas andarem sempre meio escondidos e em metamorfose, como essas figuras do Picasso, com muitas cabeças rodantes", escreveu certa vez a um amigo. Na escrita mais distendida da prosa, é possível rastrear algumas trilhas do já reivindicado "chão" ético e estético ceciliano e identificar um perfil mais nítido, ainda que fragmentário, da escritora, da intelectual e da mulher.

Os quatro primeiros volumes do anunciado plano de edição do conjunto orgânico de sua obra em prosa reúnem as crônicas (em geral e de viagem) que estavam dispersas por jornais e revistas da década de 40 até 1964, ano de sua morte. Colaboração na imprensa que sucedeu ao trabalho jornalístico diário, exercido entre 1930 e 1933, quando a escritora carioca militou tenazmente em favor das propostas pedagógicas de vanguarda arquitetadas por Fernando de Azevedo e Anísio Teixeira (período estudado por Valéria Lamego em *A Farpa na Lira).* Agora, à medida que se avançar nesse projeto editorial — segundo seu competente organizador, Leodegário A. de Azevedo Filho, ele englobará 23 volumes — o leitor poderá ter acesso também

a trabalhos inéditos de Cecília, como seus ensaios e conferências sobre arte e literatura (mais de cinqüenta, conforme Azevedo), além de outros textos publicados na imprensa mas até agora também dispersos, como estudos sobre educação e folclore, tipos humanos e personalidades, entrevistas. A coleção ainda não incluirá, contudo, a sua vasta epistolografia — apenas aos amigos portugueses, aos quais dedicou *Viagem,* enviou cerca de 500 cartas — nem as cinco ou seis peças de teatro que escreveu na década de 40. Lembre-se que o *Romanceiro da Inconfidência,* talvez a principal obra-prima da poeta, foi originalmente concebido como uma tragédia teatral.

As crônicas já publicadas desvendam uma escritora em trânsito em meio à desordenação da vida e do mundo. O cotidiano e a cidade, o prosaico e o humor, o povo e a máquina — todas as ausências, que deram a sua lírica aquela aura que José Paulo Paes chamou de "poesia nas alturas", nelas se metamorfoseiam em presenças. É possível aí flagrar uma Cecília do outro lado da "floresta de símbolos" de sua poesia, mergulhada no dia-a-dia, caminhando com o povo nas comemorações do fim da II Guerra Mundial ou nas procissões de Ouro Preto, dialogando em Israel com os lugares bíblicos mas também preocupando-se em conhecer a experiência dos *kibutzim,* onde se hospedou com o intuito de formar opinião própria, amando e também repreendendo sua cidade, o Rio de Janeiro, perscrutando o trabalho anônimo de artesãos, pedreiros e engraxates ou antipatizando-se com os "grã-finos". Nessas crônicas se vê que a poeta ainda assim transporta para o ofício de cronista, que exercitou por quase três décadas como meio de reforçar o orçamento pessoal, muitas das recorrências de sua lírica, como a negatividade reflexiva, o olhar hiperatento, indagador e crítico, o inconformismo face ao "progresso", ao consumismo, à barbárie e à disseminada "ambição de riqueza e grandeza" do século em que viveu. Até onde o alcançou, ela entendeu que ele pouco poderia acrescentar aos que o antecederam.

Preservada por uma linguagem anti-retórica e *clean* — marca também de sua poesia — que, meio século depois de produzida para as páginas efêmeras dos jornais ou de programas radiofônicos, lhe assegura atualidade e, em sua maior parte, realça a qualidade da escrita, a prosa descontínua das crônicas muitas vezes emerge como um registro de epifanias e experiências que se reencontram mais intensa e densamente trabalhadas em seus poemas. É o caso das crônicas sobre a cultura indiana em relação a *Poemas Escritos na Índia;* daquelas sobre cidades, noites e museus holandeses e *Doze Noturnos da Holanda* ou a "Canção para Van Gogh"; dos textos que abordam seu prolongado interregno na Itália e *Poemas Italianos, Romance de Santa Cecília* ou *Pistóia, Cemitério Militar Brasileiro;* dos que tratam das temporadas em Minas Gerais e a "Balada de Ouro Preto" e a "Balada das dez bailarinas do cassino"; dos que refletem sobre a barbárie da conflagração mundial e

sua lírica de guerra; das crônicas "O avião", e *O Aeronauta*, ou "A bela e a fera" e o poema "Corrida Mexicana", entre outros tantos pares possíveis. O confronto entre os versos e a prosa sobre um mesmo assunto não deixa de propiciar uma sondagem iluminadora de como se dava o recolhimento da matéria para a sua escrita nos dois registros.

No tom despretensioso da prosadora, vão emergindo aqui e ali, quase sempre em rápidos *flashes*, seu gosto poético e estético, a visão humanista, pacifista e sempre crítica dos tempos modernos, seu sentimento órfico desvinculado de religiões, o olhar fraternal, curioso e sem preconceitos diante das mais diferentes sociedades e culturas, o ceticismo em face das aparências do real empírico. Parte considerável desse olhar ceciliano foi moldada por sua descoberta precoce das literaturas e filosofias do Oriente e dos ensinamentos de Buda, Confúcio e Gandhi — ocorrida em sua adolescência, como revela em "Transparências de Calcutá" — além dos textos bíblicos e dos valores do cristianismo primitivo, aos quais recorrentemente se refere na prosa já publicada. As crônicas quase sempre trazem títulos (dados por ela mesma) que mais despistam do que esclarecem sobre seu verdadeiro assunto. É o caso, por exemplo, de "Grutas de Ajantá" — em que vai sobrepondo o percurso concreto da viagem de ônibus que fazia por terras indianas e a evocação de Buda, que nascera ali perto; ou da bem-humorada "Primeiro instantâneo de Buenos Aires", em que recorda as lições de ceticismo de Sidarta Gautama.

Um dos textos mais esclarecedores desse pensar é o que recebe o título de "Pequena voz" *(Crônicas de Viagem-2)*, síntese de sua fala apresentada ao congresso pacifista sobre as idéias de Gandhi, realizado em 1953, na Índia. "Pequena voz" em contraponto aos "grandes discursos" de prêmios Nobel da Paz e de um professor do Collège de France, entre outros pacifistas de muitos países que participaram do encontro a seu lado. Como em bom número das crônicas de viagem, àquela distância a escritora vai pensando o Brasil, indagando sobre como a televisão aqui recém-introduzida poderia vir a impactar nosso imaginário e nossa cultura (vale especular o que diria de nossa televisão de hoje), refletindo sobre a "velocidade inumana", e em muitos casos supérflua, viabilizada pelas máquinas, reiterando a sua convicção nos poderes da educação, esgrimindo contra a indústria cultural emergente. São recorrentes, nesse conjunto de crônicas escritas na Índia, as reflexões sobre a dicotomia entre as culturas do Oriente e do Ocidente ou o contraponto entre a pressa tumultuosa dos ocidentais e a sábia calma dos orientais.

Entre os procedimentos já conhecidos dos leitores de sua poesia localiza-se, também nessa prosa, o de ir desbastando, descarnando as camadas da aparência, apagando os palimpsestos do real imediato, na tentativa de atingir a essência de seres e objetos. É o que se vê, por exemplo, na crônica "O habitante de Caracalla", em que começa estabelecendo um paralelo entre a tirania "fratricida" do impera-

dor romano e as atrocidades em escala ampliada de seu tempo presente. Este é um dos instantes em que descobre no ar "portas giratórias por onde se passa no mesmo minuto para outros séculos". Mais, contudo, do que Caracalla, são vestígios de um de seus mais caros poetas que Cecília Meireles acaba descobrindo nas antigas termas: Shelley, que ali fora retratado pelo desenhista Severn. Poeta sobre cujos poemas viveu "longas horas", conforme conta, por fim contrapondo a "imortalidade" de sua poesia às ruínas do imperador tirânico.

Shelley, sobre quem volta a escrever em "À sombra da pirâmide de Cestius", é um dos muitos poetas e escritores que a cronista ia *reencontrando* em seus giros europeus, americanos e asiáticos, em boa parte realizados para ministrar aulas e conferências ou participar de congressos. De Dante a Cid, de Manrique a Rilke, Blake, Yeats e Keats, de Homero e Firdusi a Khayyam e Hafiz, de Tagore a Kalidás — com quem Apollinaire dialoga na *Chanson du Mal-Aimé* — de Supervielle a Soupault, de Lorca e Antonio Machado a Frei Luis de León, de Gonzaga e Casimiro de Abreu a Drummond e Bandeira — são de múltiplos espaços lingüísticos e "idades estéticas" os poetas que menciona, com os quais dialoga ou dos quais transcreve versos ao longo das crônicas. Parte considerável deles a tradutora de Li Po e Tu Fu — "humanista que libou o mel das grandes culturas", observou Gaspar Simões em 1949 — lia no texto original. Embora, decerto por aversão às ostentações de erudição a que se referiu em cartas, não comentasse a respeito nem mesmo nas crônicas, sabe-se que dominava quatro ou cinco idiomas ocidentais, tendo estudado outros tantos orientais. Essas copiosas embora sempre discretas referências a poetas e escritores — entre as quais é preciso destacar a sua leitura já quase ensaística de Cervantes, em "Sancho amigo" — parecem reiterar a conveniência de se repensar a hegemonia da influência do lirismo lusíada que comumente lhe tem sido atribuída por muitos críticos. Até hoje não se dispõe de um catálogo da biblioteca de 12.000 volumes que a escritora reuniu em sua casa do Cosme Velho, mas Mário de Andrade, uma vez mais, acertou ao se referir ao "ecletismo sábio" da autora de *Mar Absoluto*.

São também esclarecedores os textos em que a cronista aborda e defende a arte moderna — fosse a de Arpad Szenes e Vieira da Silva, a de Portinari e Segall, a arte das crianças, dos primitivos e dos loucos ou a de Diego Rivera. Nesse grupo (disperso pelos quatro volumes já publicados), o texto mais relevante é aquele em que revela sua leitura da "silenciosa eloqüência" de De Chirico ("Sem título"), artista que a poeta encontrou em seu ateliê da Piazza di Spagna, e cuja fatura linear coexistiu com um onirismo que impactou os surrealistas, a começar por Breton. Um "clássico moderno" — registrou Cecília, como que repetindo as palavras que Otto Maria Carpeaux viria a dizer sobre sua própria lírica — que com "seu espírito

de viagem metafísica" se ocupou "em encontrar a expressão do enigma e a sua legibilidade (...), uma excedência aos limites naturais, uma transcendência (...) onde Oriente e Ocidente se refletem, o sonho e a realidade se abraçam". Para o leitor de sua lírica, não será difícil entender o fascínio da poeta ante a pintura do artista italiano.

Cabe ainda destacar os esboços de uma poética em crônicas como "Epístola sobre o todo e a parte" ou "Uma história às avessas" — em que, coincidindo com Pound, define a poesia como "poderosa antena"; a ironia sutil ou o franco humor em "Trem amoroso", "Agonias do cronista", "Conversa talvez fiada", "Os artistas", "Evasão" e principalmente "Fugindo ao carnaval" (nesse amplo grupo, há ainda o humor surreal de "Cheguei a Belo Horizonte", em que narra o encontro entre real e fantástico com Guignard e Henriqueta Lisboa); o cotidiano prosaico de "Precisa-se", "Pelo telefone" ou "Elegia do bazar"; as revelações autobiográficas em "História de uma letra", "Mesa do passado" ou "Conversa com as crianças mortas"; o humanismo pacifista em "Oh! A bomba..." ou "Se fosse possível"; a ficção (trata-se de um conto) de "Confidência"; a prosa poética de "Evocação lírica de Lisboa", "Noite maternal" ou "Luz da Holanda"; o ecologismo *avant la lettre* de "Nossas irmãs, as plantas"; as reflexões sobre a modernidade sem sonho em "Sonho em Sáfed", em que transcreve (e traduz) belos versos de Altermann.

Se escrever é agir, como pretendeu Sartre, Cecília agiu incessantemente desde a adolescência, quando estreou com a plaquetezinha ainda de corte parnasiano de *Espectros*, até a morte, aos 63 anos — algumas das crônicas publicadas ela escreveu já no hospital. Em uma delas, ainda de 1945, saiu em defesa de cientistas, escritores e artistas empenhados em seu silencioso trabalho: "não é uma vadiação o jogo construtivo do pensamento; o laboratório ou o gabinete de trabalho não são as fáceis torres de marfim a que com tanto desprezo se alude; (...) viver retirado dos homens pode ser um modo nobre de estar a seu serviço". Serviço que, desse modo, ela tomou para si.

Leila V. B. Gouvêa é doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo, pesquisadora da obra de Cecília Meireles e autora de *Cecília em Portugal* [Iluminuras, 2001].

Qorpo-Santo, um caso literário *Poemas Qorpo-*

Em entrevista dada a um jornalista que por felicidade era também um bom leitor, Northrop Frye usou de uma bela imagem para definir o grande autor. Frye estava lembrando que costumava sugerir a seus alunos que escolhessem um grande autor para habilitarem-se nos misteres letrados, que lessem toda sua obra, que freqüentassem os escritores que aquele autor freqüentara, que depois relessem a obra, por aí adiante. Pergunta então o jornalista: mas o que é um grande autor? Responde Frye: é aquele com cuja obra se pode conviver por muito tempo sem sentir claustrofobia.

Na literatura brasileira teremos talvez cinco ou seis grandes autores, segundo o critério de Frye. E certamente José Joaquim de Campos Leão, autodenominado Qorpo-Santo, não consta da lista.

Pode parecer desnecessário começar esta resenha assim, definindo desde logo um limite para a conversa; ocorre que o caso Qorpo-Santo é propício a demasias: escritor maldito, dramaturgo injustiçado, precursor do teatro do absurdo, paladino da língua brasileira, tudo isso já foi e continua a ser dito sobre ele e sua obra; e tudo isso continua desfocando as coisas, salvo engano de minha parte. Agora mesmo, quando do lançamento da edição de sua poesia, por dedicada obra e relevante empenho da pesquisadora Denise Espírito Santo, lemos muito disso nos jornais — e é de ver que todos os grandes jornais do país deram largo destaque ao lançamento, da mesma forma que

Santo, Denise Espírito Santo (Org.) [Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria Ltda., 2000]

as revistas de literatura. Tal interesse deve, também ele, ter significações de relevo, tudo compondo o cenário desta espécie de enigma, de que agora nos ocupamos.

Não custa lembrar, para início de conversa: José Joaquim de Campos Leão nasceu em Triunfo, uma vila a uns cem quilômetros de Porto Alegre, em 1829, de família de posses modestas — terá sido um raro caso de classe média urbana num tempo de escravos e senhores e numa província de latifúndios e rala vida citadina. Cresceu e viveu aparentemente em ritmo normal, chegou a prosperar respeitavelmente nos termos burgueses da época — foi comerciante, delegado de polícia, vereador, colaborador de jornais, membro da maçonaria, professor público reconhecido, dono de colégio, etc. — até que, em dado momento, é acometido por problemas complexos, de difícil diagnóstico, então como hoje. Segundo seus próprios termos, o que ocorreu foi que sua esposa aliou-se a um juiz espertalhão para interditá-lo judicialmente e assim usufruir de seus não poucos bens; segundo seus acusadores, o que aconteceu foi que José Joaquim tinha enlouquecido.

Começa um calvário que não tem fim, até sua morte, em Porto Alegre, em 1883. Entre a década de 1860 e essa data, enfrenta processos formais em que é acusado de incapacidade mental. Vários médicos o examinam, na acanhada capital gaúcha de então e na capital do país, para onde é enviado a certa altura, a fim de obter diagnóstico cientificamente mais avançado. Resultado: no Rio, todos os médicos são unânimes em reconhecer sua sanidade, com o detalhe de observarem que José Joaquim apresenta "um acréscimo de atividade cerebral, que não pode exprimir um estado anormal de intelecto". Nada mais.

Não adianta. De volta à terra natal, é mais uma vez processado e intimado a novos exames. Finalmente, a despeito dos atestados liberatórios assinados por eminentes médicos, é interditado judicialmente. Consegue ainda movimentar-se, é certo, porque se sabe que trabalha em sua gráfica, montada, ao que tudo indica, especificamente para imprimir sua própria produção escrita. Trabalha de modo desordenado, pelo que se depreende do resultado: saem alguns números de uma *Ensiqlopèdia, ou Seis mezes de huma enfermidade*, barafunda em forma de pequeno jornal, reunindo aparentemente toda a sua produção anterior, que o autor tenta vender pela cidade. A publicação é um armazém de secos e molhados: tem artigos de fundo clamando pela moralidade pública, poesias de ocasião, reclamações contra indivíduos — até mesmo os entregadores de seu próprio jornal são ameaçados na folha impressa —, receitas para sarar dores de corpo e alma, peças de teatro, considerações sobre regimes políticos, cantadas em mulheres, comentários sobre notícias do tempo, propostas de ensino, sugestão de reforma ortográfica, gritaria contra o mau estado das calçadas da cidade, tudo vizinhando sem qualquer mediação, sem qualquer serenidade, fruto de um aturdimento de alma visível à primeira leitura.

Neste breve lembrete biográfico, faltou mencionar um dado central. A partir de certo momento, datado em 1863 pelo autor em nota autobiográfica constante da *Ensiqlopèdia*, José Joaquim se crê tomado de uma condição especial, uma iluminação mística ou algo pelo estilo — a crer em seus depoimentos escritos, tratou-se de um estalo de consciência que o teria convencido da necessidade de nunca mais manter relações com mulheres. (Tudo infrutífero, parece, porque lemos em sua obra um sem-número de menções a mulheres de variado estilo, com certa predileção por moças, bem jovens.) E tal é o motivo pelo qual passa a assinar-se Qorpo-Santo, apelido que incorporou ao nome civil. Quanto à grafia, "qorpo" e "ensiqlopèdia", trata-se de uma das tantas campanhas em que ilusória e ingloriamente se meteu por escrito, neste caso a favor de uma reforma ortográfica que simplificasse o registro da língua portuguesa com base na efetiva pronúncia das palavras.

Essa curiosa — Qorpo-Santo alguma vez grafou qurioza — e sofrida trajetória se dá numa cidade mansamente provinciana, que porém é a capital de uma província beligerante, que passou dez anos entretida em guerra civil, entre 1835 e 45, tendo Porto Alegre sido sitiada pelos insurretos farroupilhas por quase cinco desses anos. O principal de sua obra, o teatro, foi quase todo escrito no ano de 1866, ano em que o Sul foi ocupado duramente em atender às exigências da Guerra do Paraguai, em que o Rio Grande desempenhou papel de quartel-general e fornecedor de cavalos, alimento e homens, elementos esses mais ou menos de mesma hierarquia segundo a lógica da guerra, e em que a capital gaúcha se via comovida por notícias do front, tendo ocorrido mesmo suspensão das funções do Theatro São Pedro, jóia provincial inaugurada em 1858, por motivo de consternação geral e luto. Não terá sido pouca coisa.

A Porto Alegre do tempo arrancava para o futuro, embalada na produção tradicional da região (gado, vivo ou morto) mas acrescida decisivamente da economia colonial imigrante dos alemães, que estão estabelecidos no estado desde 1824 e alcançam, estima-se, uns dez por cento da população da capital. Imponentes prédios públicos são construídos, qualifica-se enormemente o serviço de transporte público, a cidade comercia quantidades impressionantes com várias partes do mundo — é de registrar que estão acreditadas na capital gaúcha não menos que dezoito delegações consulares. Ao mesmo tempo, conviveu por alguns tormentosos meses com crimes tremendos, que entraram para a história e até hoje respiram na imaginação do povo e dos artistas, os famigerados "crimes da rua do Arvoredo", em que teria havido até mesmo antropofagia involuntária, com as "lingüiças de carne humana", preparadas por um açougueiro desalmado e vendidas ao incauto público[1].

Outro dado que deve ajudar a posicionar as coisas: a atividade e os tormentos de Qorpo-Santo ocorrem em paralelo total, sem diálogo algum conhecido, com a fascinante e pouco conhecida atividade da Sociedade Partenon Literá-

rio. Consideremos que a cidade, na altura dos anos 1860, teria seus 20 ou 25 mil habitantes (a estimativa de dois ilustres estudiosos do tema prefere o primeiro número[2]), dos quais talvez dez por cento tivessem algum interesse em atividade letrada. Pois bem: em 1868 funda-se aquela agremiação, espécie de academia de letras mas — atenção para os detalhes — de clara definição abolicionista, republicana e democrática: os parceiros e parceiras (sim, havia mulheres envolvidas ativamente, desde o começo) do líder Apolinário Porto Alegre abriram escola noturna para alfabetização de adultos, e uma biblioteca foi oferecida ao público; reuniam-se em festas para arrecadar dinheiro e comprar alforrias, além de editarem uma revista em que circulou praticamente todo escritor disponível num raio de centenas de quilômetros.

Mas não Qorpo-Santo, que permaneceu em seu trilho próprio, singular e, observadas as coisas, incomunicável. É compreensível, vistas as coisas à distância, que não tenha havido diálogo: os associados do Partenon eram em sua maioria românticos, algo tardios embora certamente orgânicos em relação às demandas locais, ao passo que a escrita daquele atormentado José Joaquim era, o que dizer? Estranha. Nunca se ocupou de dramatizar ou figurar os temas da busca da identidade, brasileira ou gaúcha, que ocuparam seus conterrâneos.

José Joaquim escreveu, publicou, esforçou-se, mas nada aconteceu. Não foi lido, e o pouco que foi não bastou para render-lhe reconhecimento de alguma relevância. O depoimento de dois contemporâneos converge para o desenho de uma figura esquisita, ao modo dos loucos que povoam as cidades. Em resumo, ele não foi reconhecido como um escritor, em nenhum sentido. Era um alucinado que escrevia.

Passa-se o tempo. Como foi já há tempos diagnosticado por Flávio Aguiar, em seu estudo "Os homens precários"[3], quando os barulhos do primeiro modernismo foram ouvidos na província sulina houve quem lembrasse, em tom de blague, que, se era *aquilo* a poesia moderna, então Porto Alegre já a conhecia de tempos, havia cinqüenta anos. Mas é claro que não era uma mudança de rumos na apreciação de nosso escritor. Era mais uma demarcação de diferença entre o modo de ser dos escritores gaúchos e o modo do centro do país, neste caso São Paulo. (Não é o caso de detalhar aqui, mas essa repulsa majoritária dos poetas gaúchos dos anos 1910 e 1920 ao ímpeto modernista pode ser explicada pela gênese totalmente diversa da idéia de modernidade: enquanto em São Paulo, e daí por diante em outras partes do país, o espírito moderno misturou certo fascínio pelo Futurismo com repulsa ao Parnasianismo, aqui em Porto Alegre, como na generalidade das províncias hispanoparlantes, a modernidade saiu do ventre do Simbolismo, sem combate a algum parnasianismo, por sinal raro. Fácil de enunciar, difícil de demonstrar.)

Outra geração inteira faz sua vida, e apenas nos anos de

1950, por iniciativa de um leitor especial, Aníbal Damasceno Ferreira, jornalista e cineasta, Qorpo-Santo é dado a conhecer. Aníbal fica fascinado com o que chama de singularidade de sua escrita; trata de copiar algumas peças e distribuir pela *intelligentzia* local. Repercussão nula. Mas ele não desiste. Em certo momento, apresenta os textos a Guilhermino César, que depois de muita hesitação resolve acolher o esquisito autor em seu repertório de autores sul-rio-grandenses. (História ainda não escrita, de interesse talvez apenas provincial: por que Guilhermino César, leitor avisado, professor universitário, pesquisador de méritos, crítico literário sensível, passou anos sem reconhecer valor algum nas peças de Qorpo-Santo, e bem depois, dadas as evidências de sua qualidade por outros, resolve fazer até edição anotada e comentada da obra do maldito. E sempre sem reconhecer os méritos de quem já havia detectado tal qualidade antes.)

Após anos de batalha, Aníbal vê o resultado de seu esforço: Antônio Carlos Sena e mais alguns abnegados conseguem montar algumas de suas peças, que são levadas à cena em 1966, por pura casualidade justos cem anos após terem sido escritas na mesma cidade. A montagem vai ao Rio, e, então, com o *nihil obstat* proporcionado por uma crítica retumbante de Yan Michalski, Qorpo-Santo ganha estatuto de pequeno gênio incompreendido, porque afinal era o primeiro precursor mundial do então modernissimo teatro do absurdo.

Claro que o termo "precursor" merece restrições. A começar do sentido mais trivial: pode alguém ser precursor de algo que aconteceu independentemente do suposto precursor? Pode o teatro do absurdo, o surrealismo, ou o que seja, ter sido anunciado numa remota paragem do Ocidente, sem ter havido conhecimento, divulgação, recepção? Naturalmente trata-se de perguntas descentradas, de nenhum alcance analítico, porque localizam ingenuamente as coisas do mundo da criação artística numa impossível evolução linear, sem a consideração da posição relativa entre centro e periferia.

É grande a tentação colonizada de tentar inscrever um dos nossos entre os grandes, ainda mais como precursor, a Europa mais uma vez se curvaria ante o Brasil, etc. País colonizado tende a buscar sempre tais compensações em relação aos países centrais, assim como as províncias tendem a fazer em relação ao centro do país. (A província gaúcha tem pelo menos um outro grande exemplo a apresentar: o do padre Landell de Moura, documentadamente o primeiro a fazer funcionar a transmissão sem fio, pelas ondas do ar, antes de Marconi.) Mas não faz sentido, ao menos em termos lineares: precursor tem de produzir eco, ou será para sempre apenas um singular.

Daí surge o problema, que diz respeito diretamente à recente edição da poesia de Qorpo-Santo: como então considerar o caso de um autor cuja obra tenha singularidade extrema, tão extrema que não encontra antecessores em

sua região, em seu país, em sua língua e, para cúmulo, no universo cultural dominante como um todo?

Salvo a patologia intelectual que considera os gêneros artísticos, os estilos de época e os produtos estéticos como absolutos e a-históricos, patologia que porém tem muito lugar até na universidade, a obra de Qorpo-Santo deverá ser avaliada no plano das relações sociais em geral, literárias em particular, que puderem ser detectadas e demonstradas.

É o que busca fazer, muito brevemente, Denise Espírito Santo, ao sugerir na abertura do volume o enquadramento da poesia do atormentado José Joaquim na vertente "fora de esquadro" — enquadramento que não enquadra, nem explica, por sinal — mais ou menos a mesma que deu a poesia de Gregório de Matos, ou os românticos Bernardo Guimarães, Laurindo Rabelo, Sousândrade e algum outro, esses por sinal contemporâneos de nosso autor, ou ainda os autores de bestialógicos e de poesia *nonsense*, ou os grotescos e malditos, que encontramos aqui e ali, ao longo do tempo. É também o que faz, em outro caminho, Flora Süssekind, na mesma abertura da edição, ao notar que, diferentemente da concepção romântica vigente, "Qorpo-Santo chama a atenção, em meio à própria produção torrencial, para o esforço concreto, a materialidade, o trabalho de composição que envolve a atividade literária"[4], o que faria do autor uma espécie de precursor da autoconsciência moderna em sentido estrito.

Pode ser que isso tudo faça sentido, e de fato faz, no plano do enquadramento de autores no fluxo histórico. Mas mais uma vez reponta aqui o problema atrás mencionado a propósito do "precursor": porque parece que todas essas considerações, tanto as de Denise quanto as de Flora, fazem supor alguma consciência do autor acerca das possibilidades que tinha diante de si e, portanto, acerca de sua capacidade de tomar decisões, neste caso estéticas, como na vida civil tinham sido políticas e jurídicas.

Corre-se o risco de embicar então num terreno pantanoso, o da consciência dos autores a respeito da concepção, da feitura e do alcance de sua obra. É sempre mais prudente evitar o ingresso aí, porque a chance de dizer bobagem aumenta consideravelmente, ao embretar-se a apreciação pelos becos da intenção e seus correlatos. Alguém poderá observar então que, no caso de Qorpo-Santo, a coisa se complicaria em segundo grau: interditado em vida por "incapaz de gerir sua pessoa e bens", estaria agora sendo proibido, retrospectivamente, de deliberar sobre suas intenções artísticas?

Nada disso: José Joaquim, ao que indica a leitura do conjunto de sua obra conhecida, era mesmo uma espécie de maluco brilhante, ou de brilhante maluco, que escreveu e publicou muito mas não foi lido, ou ao menos não encontrou grande recepção; que escapou ao círculo de giz da ideologia estética de sua época e por isso ignorou os mandamentos românticos (por sinal, aquela especulação so-

bre as intenções do artista, atrás referida, é uma das criações e mesmo das convenções românticas); e que lutou furiosa mas irresolvidamente pela expressão de coisas que ele próprio não saberia formular em termos racionais. Quer dizer: nenhuma diferença essencial com o caso de qualquer bom artista, em qualquer época a partir justamente do Romantismo. Tratava-se de um artista, que como cidadão fracassou.

E se é como artista que ele deve ser medido, parece necessário abandonar os pudores de piedade e comiseração, assim como o comprazimento por sua marginalidade, e esquecer o problema de sua falta de lugar nas descrições historiográficas, para tentar vê-lo melhor. (Se a questão for mesmo a de tentar encontrar um lugar para ele no repertório da Literatura Brasileira, creio que o melhor a fazer é fugir da compreensão linear das coisas, para pensar um momento com Pound: o artista é contemporâneo de seus leitores. Bem compreendida, a frase não colide com a noção sistêmica da historiografia — a confusão entre historicidade e linearidade é forte, mas resistível —, por exemplo segundo a linhagem protagonizada no Brasil por Antonio Candido, à qual me filio; a questão será saber quando e como a obra de Qorpo-Santo entra em circuito e faz sistema, ou, para citar Candido, "faz um pouco de Brasil ao fazer literatura".)

A poesia de Qorpo-Santo é frágil, primária e de poucos recursos, o que não a impede de ser interessante e digna de atenção. Denise Espírito Santo, ao organizar a edição, fruto de intensa convivência com o texto do autor e de muita mediação filológica, optou por apresentar os poemas segundo uma divisão temática, que está bem apanhada. Ao fazer isso, deixou de fazer outras coisas, como por exemplo incidir na apologia ingênua de uma qualidade que não existe. O resultado é que o leitor entra em contato a secas, sem mediação quase nenhuma, com o modesto texto poético de Qorpo-Santo.

Modesto mas curioso. Quanto menos se espera, numa seqüência interminável de versinhos de sintaxe trivial, rima fácil, metro banal e concepção totalmente infantil, aparece uma pequena bomba como "Não acho a cabeça", pequeno mantra ensandecido:

> Ora pelos olhos,
> Ora pelas vestes,
> Ora pela testa,
> Ora pelos folhos!
>
> Ora pelas língua,
> Ora pelos lábios,
> Ora pelas faces,
> Ora pelos raios!
>
> [...]

Ao mesmo tempo, vamos encontrar bons motivos para emparelhar sua poesia com a de Gregório de Matos, menos pela verve satírica e debochada (ou ressentida), mais

por seu traço cronístico, de retratista de seu tempo (em "Um menino", por exemplo: "Tem barbicaixo / ao seu chapéu, / nastr'ou fitilho: / tu és — tabaréu!"). Mas tudo quase sempre em forma simples, que denota atrás do poeta um leitor também simples, que aqui cita Casimiro de Abreu e ali arremeda um verso de Camões, e isso é quase todo o universo de referências que nele encontramos; em matéria de autores prediletos, encontraremos três outros, Castilho, o gramático português, Coruja, outro gramático, por sinal comprovinciano de Qorpo-Santo, e finalmente o Marquês de Maricá, autor de máximas triviais que enfeitaram a frase mediana brasileira por décadas. A poesia de nosso autor é isso, com meia-dúzia de exceções — uns decassílabos bem tirados, uns poemas confessionais pungentes, algumas cantadas espirituosas.

Quando Aníbal Damasceno Ferreira desenterrou Qorpo-Santo, na virada dos anos de 1950 para os 60, percebeu que se escondesse partes menos nobres da obra poderia ganhar leitores para o infeliz maluco porto-alegrense. Por isso tratou de não mostrar aos potenciais interessados a face machista de José Joaquim, como também seu lado senhorial, que deixou registrado em letra ao atacar o espírito vagabundo dos negros. Era a época de ascensão do movimento feminista e de hegemonia de esquerda no pensamento universitário e crítico, de maneira que não convinha desperdiçar o conjunto, que tinha coisa boa, com essas banalidades, de resto compreensíveis numa mente perturbada.

Hoje porém, ao menos no plano do debate acadêmico, não devemos repetir a cautela de Aníbal, determinada pela ética das relações públicas. Se Qorpo-Santo apresenta desníveis em sua produção, também isso deve aparecer; se fez teatro surpreendente e poesia trivial, ao menos na maior parte, da mesma maneira. Evitemos as tentativas de canonizar a quem já é, a seu particular modo, santo.

Colocadas as coisas sem anacronismo, o que ele escreveu é suficientemente impressionante como para fornecer-nos um depoimento raro, senão único, sobre a vida intelectual do tempo final do Império, por certo que numa província — quem garante que um Qorpo-Santo carioca, amigo de Alencar ou de Machado, quem sabe padrinho do jovem irreverente Olavo Bilac, não acabasse assimilado, mas na mais profunda irrelevância, afundado na cadeira alta da primeira sessão da Academia Brasileira de Letras?

Por sinal há uma mitologia disponível a respeito da especulação. Quando José Joaquim esteve internado para exame de sanidade mental na Corte, mencionou conhecer algum médico que ali trabalhava, que teria sido seu aluno em Porto Alegre. Assim também outros indivíduos, então ativos no mundo do Rio de Janeiro, teriam conhecido o velho professor em melhor condição, anos antes. Isso tudo é fato. Mas não é fato, ainda que seja verossímil, que um jovem escritor carioca, interessado na torta geografia da alma humana, tenha entrado em contato com o inteligente louco sulino; também não é fato, mas continua sen-

do verossímil, que daí tenha nascido um tipo como Simão Bacamarte, quem sabe mesmo um sujeito chamado Quincas Borba. (Mais especulação? Então vejamos uma totalmente descabida, mas charmosa, pelo menos no plano da ficção: um qorpo-santo entrará na história da literatura argentina com o nome de Macedonio Fernández [1874-1952] ao influenciar diretamente o jovem Jorge Luis Borges e, décadas depois, Ricardo Piglia.)

Sem ir mais longe, e já que falamos de Machado de Assis, chama a atenção, para quem quiser enxergar, uma semelhança entre ele e nosso José Joaquim. Naturalmente não estamos falando de capacidade criativa, nem de qualidade ficcional, sequer de domínio dos meios expressivos do idioma: Nascido dez anos após o gaúcho, Machado desde jovem percebeu a necessidade de inventar sua interlocução, que não existia ou não funcionava do modo que ele achava correto. Leiam-se seus textos para jornal ao longo do ano de 1859 e se verá que o jovem escritor — marginal por outros motivos, sociais e raciais, e não os provinciais ou os mentais que atormentaram Qorpo-Santo — centrou suas esperanças de evolução da sensibilidade do povo e no incremento da democracia não na ação das elites, mas na capacidade que o jornal e o teatro tinham de divulgar a informação, que o povo simples saberia apreender para estabelecer, veja só, "a sentença de morte de todo o *status quo*, de todos os falsos princípios dominantes"[5]. Machado disse isso e praticou isso, a sua maneira: usou o jornal e o teatro, este depois abandonado em favor do conto e do romance, mas sempre parecendo demonstrar fidelidade ao princípio que aos 20 anos de idade expressara, um princípio iluminista e humanista, que conta vivamente com a participação do leitor e do espectador.

E Qorpo-Santo? O pobre e incomunicável professor porto-alegrense, que viu ruir sua respeitável trajetória burguesa, poeta por acaso e distração, parece ter empregado todas as forças na busca de comunicação, de interlocução: fez jornal, escreveu para teatro e não apenas ensinou português, senão que chegou a formular uma proposta de reforma ortográfica, em nome da simplificação e, por que não dizer, do incremento da compreensão do texto escrito por parte dos leitores comuns. Tudo isso fez, e no entanto nada disso funcionou: seu jornal não parece ter obtido grande destaque, seu teatro não foi encenado a não ser cem anos depois de sua morte, sua proposta de reforma ortográfica caiu no vazio absoluto. Mas ele sabia que nestes três níveis estava o caminho. Estava certo, mas por algum motivo errou sempre. Ficou mudo e sem ação até bem pouco tempo. O livro organizado por Denise Espírito Santo ajuda a pô-lo em circulação, para leitores que saberão ver ali a alma em febre ansiando por expressão.

1 Ver, a propósito, o livro de Décio Freitas antes mencionado e "Os crimes da rua do Arvoredo", reprodução do processo judicial em torno do caso (Porto Alegre: Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul, 1993).

2 São eles Décio Freitas, historiador, autor de, entre outros, *O maior crime da terra — o açougue humano da rua do Arvoredo: Porto Alegre, 1863-1864*. Porto Alegre: Sulina, 1996, e Luiz Antônio de Assis Brasil, romancista, autor de, entre vários outros, uma biografia romanceada de Qorpo-Santo, *Cães da província*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

3 Porto Alegre: A Nação/DAC SEC, 1975.

4 SÜSSEKIND, Flora. *Introdução*. In: ESPÍRITO SANTO Denise (Org.) *Poemas: Qorpo-Santo*. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria Ltda, 2000, p.19.

5 A citação é de "A reforma pelo jornal"; esse e outros textos do mesmo ano parecem esboçar a compreensão do jovem Machado acerca das condições materiais de circulação das idéias, incluindo as artísticas. Para detalhes, veja-se artigo meu sobre o tema na revista *Espelho*. (Porto Alegre), UFRGS-Purdue University, nº 2, 1996.

Luís Augusto Fischer é professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e autor de *Para fazer diferença* [Artes e Ofícios, 1998] entre outros.

Entre vozes, um *grande sertão* CD: *7 episódios de Grande sertão: veredas*. Coleção ler e ouvir, v. 1 [tempo: 71'08]

De uma obra com a complexidade e amplitude de *Grande sertão: veredas* espera-se que as adaptações para outras linguagens sejam cuidadosas e dignas do seu valor. Dois aspectos parecem ter norteado a transposição para CD: um *recorte* da estrutura narrativa capaz de levar à sua compreensão e a *perspectiva* do narrador, mais especificamente, da voz que enlaçará o ouvinte, envolvendo-o nos segredos do "grande sertão". Como seria essa voz?

Num enredar *desacertado* — "contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância" — despontam do romance muitas vozes que registram a imensidão do sertão. Diadorim, Joca Ramiro, Zé Bebelo, Medeiro Vaz, Otacília e tantas outras orquestradas por Riobaldo, a voz que conduzirá as diversas temáticas às questões da essência humana. Com elementos estruturais complexos — o tempo narrativo, o ponto de vista do narrador em suas sucessivas idas e vindas e o emaranhado de episódios entrelaçados — Guimarães Rosa busca um leitor atento e que se envolva progressivamente nessa teia de mistérios.

É Riobaldo, narrador-personagem, quem encaminhará o leitor num percurso que ressoa no recordar, trazendo de volta ao coração aventuras, lutas, decepções, amores, medos, dores, alegrias. Enfim, situações e sentimentos expressos através da memória. "A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam." É no tempo da memória que o leitor de *Grande sertão: veredas* irá compor Riobaldo em suas diferentes vozes: voz de menino, voz da juventude, de Tatarana, do Urutu Branco. Vozes que irão acompanhá-lo por toda leitura e muito além dela.

A partir das perspectivas — do recorte da obra e da voz do narrador, observaremos a arriscada passagem de *Grande sertão: veredas* para CD. Lançado pela *Coleção Ler e Ouvir* como o primeiro trabalho de um projeto de divulgação da literatura por CDS, *7 episódios de Grande sertão: veredas* trouxe boas soluções na transposição da obra. Reuniu uma equipe bastante qualificada para sua produção: Marily Bezerra, cineasta, produtora do filme *De janeiro, minas*, que retrata o primeiro encontro de Riobaldo e Diadorim; Maria Neuma Cavalcante pesquisadora e coordenadora do arquivo do escritor no IEB/USP, e, como leitores da obra e colaboradores na definição do recorte, o bibliófilo, José Mindlin e os críticos literários Antonio Candido e David Arrigucci Jr.

Composto em dez faixas, destacam-se no CD sete importantes episódios para compreensão da obra. Entre o *Encontro de Riobaldo com o menino* (Diadorim) — faixa 3, que indicia mudança, a "novidade quieta" a partir de emoções e sentimentos nunca percebidos por Riobaldo, até *Paredão: a batalha final* — faixa 9, com o fim de Hermógenes, a morte de Diadorim e a revelação, foram selecionadas as seguintes passagens: o primeiro contato de Riobaldo com o bando de Joca Ramiro; o reencontro com Diadorim; o

pacto com o demo (questão que acompanhará Riobaldo por toda narrativa); a passagem de jagunço a chefe — "Urutu Branco e A batalha do Tamanduá-tão".

As faixas primeira e nona não trazem episódios, concentram-se em descrições de personagens e situações. Na primeira, "Nonada", José Mindlin faz a leitura integral da página inicial do romance. Antonio Candido dimensiona as personagens que participarão da aventura vivida por Riobaldo, e Davi Arrigucci dá um destaque especial a Zé-Bebelo. Na última, "Travessia", José Mindlin e David Arrigucci compõem o descontínuo viver de Riobaldo, após a morte de Diadorim.

O recorte apresentado não deixa marcas de transgressão. Aqueles que serão iniciados no romance por esta leitura, terão a possibilidade de conhecer passagens significativas da narrativa e a criativa e complexa linguagem roseana, elementos que, provavelmente, serão estímulos a um maior contato com a obra. Para os leitores de *Grande sertão: veredas*, talvez fiquem algumas inevitáveis "lacunas" ou o desejo de ouvir outros episódios nas vozes dos narradores; o julgamento de Zé-Bebelo, o caso de Maria Mutema, a descrição de Joca Ramiro ao se encontrar com o seu bando e conhecer Riobaldo, características de Diadorim, palavras, períodos, parágrafos são poucas referências diante do que nos oferece Guimarães Rosa.

Alternando-se entre os episódios, Antonio Candido, David Arrrigucci Jr. e José Mindlin fazem com que Riobaldo adquira forte expressão como voz que recorta o tempo entre o passado longínquo e a presentificação de momentos importantes. Como leitores do romance, os três narradores buscam, na economia da entonação, do ritmo e do timbre da voz, caracterizar o clima dos episódios, as emoções vividas por Riobaldo e os personagens, aproximando-se de contadores de estórias.

Ao optar pela leitura dos episódios, revitaliza-se o texto literário, oferecendo-lhe o lugar de destaque no CD. Nessa perspectiva de dispor o texto em primeiro plano, encontra-se também o trabalho do grupo de *Contadores de Estórias Miguilim*. Jovens mineiros da cidade de Guimarães Rosa — Cordisburgo — que trazem na fala regional a intensidade da linguagem do escritor e, na narração das estórias, a integração entre fala e canção, levando o ouvinte à recepção de um texto, não mais como escritura, mas como narrativa oral.

Entre as passagens narradas, há algumas que se intensificam na audição do CD. José Mindlin, na primeira faixa, oferece ao ouvinte a voz de Riobaldo idoso e consegue dimensionar a força do narrar. Antonio Candido, na *Madrugada de Siruiz*, traz a voz da juventude, entrecortada pela surpresa e admiração diante das novas descobertas. Davi Arrigucci Jr., no *Pacto das Veredas Mortas* e no episódio do Urutu Branco, entre o medo, a aflição, a satisfação e o poder de decisão, apresenta as vozes do jagunço e do chefe Riobaldo. E na união dos três narradores, momento da

Batalha Final, despontam vozes de guerra que emocionam como a morte de Diadorim e a dor de Riobaldo.

Merece destaque a segunda faixa, momento em que o narrar abre espaço para a canção. Antonio Candido nos presenteia com a adaptação do texto da *Canção de Siruiz* a uma melodia folclórica e canta. Apesar de não resultar em uma "toada toda estranha", o *cantador* desperta o ouvinte para a beleza da cantiga e conduz a audição por um novo percurso. Assim como na obra, a canção anuncia um novo caminho para Riobaldo — a descoberta de um "grande sertão" e convida o ouvinte a entrar nesse universo.

7 Episódios de Grande sertão: veredas delineia-se como um excelente instrumento de apoio pedagógico, oferecendo aos professores um recurso para estimular a leitura. O encarte contém informações sobre o autor, a obra, os narradores, uma bibliografia básica e desenhos do artista plástico Poty, que ilustrou várias obras de Guimarães Rosa.

O trânsito entre o pedagógico e o artístico não é um caminho difícil a percorrer com esse material. A primeira tiragem, com distribuição gratuita, foi direcionada a escolas e bibliotecas públicas, a segunda, apresenta alguns acréscimos, como um guia de orientação para sua utilização em sala de aula.

Adaptar *Grande sertão: veredas*, obviamente, não é tarefa fácil. É dar destaque à delicadeza e ao cuidado com que Guimarães Rosa concebeu a obra, procurando um resultado próximo à idéia de que "o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia". E isso, o CD *7 episódios de Grande sertão: veredas* parece ter conseguido.

Elizabeth Ziani é mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Autora de "A dança dos títulos em Remimento", de Guimarães Rosa [*Revista IEB*, nº 41].

Dissertações e teses defendidas na área de literatura brasileira em 2000

Título *Visibilidade e espacialidade: poetas, poemas, livros, jornais e centros culturais entre 1870 e 1900* **Autor Armando Ferreira Gens Filho Orientador prof. Dr. Antonio Dimas de Moraes Nível doutorado**

Esta tese apresenta uma leitura do panorama da poesia brasileira entre 1870 e 1900. Partindo de um eixo temático — espacialidade e visualidade — e de uma emergência histórico-política de combate à imagem negativa do Brasil frente à ordem mundial e local, investiga-se do ponto de vista cultural, literário e gráfico, a ação dos homens de letras, ocupados em erigir e exibir uma plêiade nacional.

Título *Mau gosto e kitsch nas obras de Clarice Lispector e Dalton Trevisan* **Autor Arnaldo Franco Júnior Orientadora profa. Dra. Nádia Battella Gotlib Nível doutorado**

A partir de uma revisão crítica do conceito de *kitsch*, no contexto de crise do Modernismo, que caracteriza a arte na segunda metade do século XX, analisa-se a incorporação de referências consideradas de mau gosto e de procedimentos estéticos identificados como pertinentes ao campo do *kitsch* nas obras de Clarice Lispector e Dalton Trevisan.

Título *Entusiasmo Indianista e ironia Byroniana* **Autor Cilaine Alves Cunha Orientador prof. Dr. João Adolfo Hansen Nível doutorado**

"Entusiasmo Indianista e Ironia Byroniana" analisa a poesia romântica dos anos de 1830 a 1850, especialmente a de Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães. Aborda a proposta de cada um deles para construir o nacionalismo em literatura e renovar as formas artísticas.

Título *A representação do tempo na poesia de Mário Quintana* **Autor José Hélder Pinheiro Alves Orientador prof. Dr. Alcides Celso Oliveira Villaça Nível doutorado**

A tese estuda os modos de representação do tempo na lírica de Mário Quintana. No percurso das análises dos poemas são estabelecidas algumas relações entre a lírica de Quintana com outros campos da cultura como a dança, a pintura impressionista e aspectos da teoria do mito. Buscou-se ao final indicar a atitude fundamental relacionada a alguns pressupostos da filosofia epicurista — que emana das diferentes formas de representação do tempo na lírica do poeta.

Título *Tensões de crítica e de poesia em Mário Faustino* **Autor Luciana Martins Müller Orientador prof. Dr. Alcides Celso Oliveira Villaça Nível doutorado**

Este trabalho concentra-se numa abordagem da obra de Mário Faustino e tem como uma de suas principais preocupações a de desfazer certos equívocos de parte da fortuna crítica do poeta, acostumada a aplicar os preceitos teóricos de Mário Faustino como fundamentação para a leitura de sua poesia.

Título *Leitura do desejo: erotismo na prosa naturalista brasileira* **Autor Marcelo Magalhães Bulhões Orientador prof. Dr. Antonio Dimas de Moraes Nível doutorado**

O objetivo central deste trabalho consiste em avaliar alguns romances da prosa de ficção naturalista brasileira — *O homem*, *O cromo*, *O urso*, *Hortência*, *Livro de uma sogra* e *A carne* de Júlio Ribeiro — para divisar a ocorrência erótica no interior do tecido discursivo e suas situações narrativas, as quais permitem a identificação de temas comuns à maioria dos romances envolvidos com a questão sexual.

Título *Adélia Prado a cotidiana poesia* **Autor Ubirajara Araujo Moreira Orientador prof. Dr. José Miguel Wisnik Nível doutorado**

A tese tem por objeto a obra poética de Adélia Prado, discutindo e apresentando propostas interpretativas sobre as esferas do "cotidiano" e do "religioso", nas suas rela-

ções com o "vulgar" e o "sublime", verificando sua significação como vigência fundante do universo poético adeliano.

Título ***Os jesuítas e a administração dos índios por particulares em São Paulo, no último quartel do século XVII*** **Autor Juarez Donizete Ambires Orientador prof. Dr. João Adolfo Hansen Nível mestrado**

A presente dissertação trata da legalização, em fins do século XVII, da administração dos índios por particulares em São Paulo — jesuítas, paulistas apreadores e a Coroa portuguesa. A Companhia de Jesus aparece cindida: uma facção defende o ideal missionário, tendo Antônio Vieira como figura central; a outra, anti-vieirista, é movida por interesses econômicos aliados à mão-de-obra indígena.

Título ***Patativa do Assaré as razões da emoção — capítulos de uma poética sertaneja*** **Autor Claudio Henrique Sales Andrade Orientador prof. Dr. Valentim A. Facioli Nível mestrado**

Esta dissertação estuda os aspectos da obra de Patativa do Assaré, procurando compreender como se articulam numa relação necessária, as condições sociais, as circunstâncias de enunciação do poeta, e a natureza da sua produção simbólica. Além da apreciação da qualidade literária, identifica-se os valores éticos que fundamentam e para os quais se inclina esta práxis poética.

Título ***Rito, morte e memória — elementos para uma análise do ponto de vista narrativo em Pedro Nava*** **Autor Juçara Marçal Nunes Orientador prof. Dr. José Antonio Pasta Júnior Nível mestrado**

O presente trabalho busca averiguar os elementos que definem a estruturação do ponto de vista das *Memórias* de Pedro Nava. Para tanto, procura captar, no gesto do memorialista, as bases que determinam a lógica de funcionamento de sua narrativa. Partindo do aspecto ritualístico da narração, busca-se examinar os mecanismos de uma movimentação oscilante, a qual define dois traços marcantes do narrador, o envultamento e o ponto crioscópico.

Título ***Trouxeste a chave? Ensino e interpretação de poesia*** **Autor Noemi Jaffe Cartum Orientador prof. Dr. José Miguel Wisnik Nível mestrado**

A partir da análise e interpretação de três poemas representativos da literatura brasileira do século XX — "Água-forte" de Manuel Bandeira, "Os rios de um dia" de João Cabral de Melo Neto e "sos" de Augusto de Campos — a dissertação procura demonstrar a aplicação de um modelo hermenêutico baseado na *Estética da recepção* de Hans Robert Jauss, que propõe o modelo da pergunta como modo de aproximação do poema.

Título ***Práticas de representação festivas dos séculos XVII e XVIII Triunfo Eucarístico (Vila Rica, 1733)*** **Autor Solange Aparecida Cardoso Orientador prof. Dr. João Adolfo Hansen Nível mestrado**

O trabalho discute as representações alegóricas — de referências sagradas e profanas — da hierarquia nos séculos XVII e XVIII, a partir de texto de Simão Ferreira Machado sobre a festa "Triunfo Eucarístico", realizada em Vila Rica, no ano de 1733, que evidencia alguns aspectos da organização social, política e administrativa do período colonial luso-brasileiro.

Título ***União, cisão, reunião em Lavoura arcaica.*** **Autor André Luís Rodrigues Orientador prof. Dr. Alcides Celso Oliveira Villaça Nível mestrado**

Esta dissertação detém-se na análise do romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. A questão central é o estabelecimento das relações inextricáveis que surgem no romance entre forma e conteúdo. O caráter circular da narrativa e a mistura de gêneros representam a resposta no nível formal à exclusão que se manifesta no enredo. Exclusão que aprofunda a cisão e leva a uma busca pela unidade perdida.

A forma do romance se dá como ordenação literária (reunião) diante do mundo, da família e do homem cindidos.

Título ***Graciliano Ramos e o partido comunista brasileiro Memórias do cárcere*** **Autor Ângelo Caio Mendes Corrêa Júnior Orientador prof. Dr. Alcides Celso Oliveira Villaça Nível mestrado**

Este trabalho estuda a militância de Graciliano Ramos no Partido Comunista Brasileiro, tendo por base as *Memórias do cárcere*. Os capítulos iniciais apresentam um perfil intelectual de Graciliano; a evolução do realismo socialista no mundo e as influências no Brasil; o panorama histórico do Partido Comunista Brasileiro nos anos 40. Na parte final — a partir de fragmentos da memória — o autor mostra a coerência com que Graciliano Ramos elaborou seu trabalho, não se curvando aos imperativos partidários ou ideológicos.

Título ***Retórica e política a prosa histórica do século XVII e XVIII — introdução a um debate sobre gênero*** **Autor Eduardo Sinkevisque Orientador prof. Dr. João Adolfo Hansen Nível mestrado**

A partir do *Tratado político* (1715) de Sebastião da Rocha Pita, o trabalho propõe uma introdução à análise do gênero historiográfico seiscentista, reconstruindo a prosa histórica dos séculos XVII e XVIII luso-brasileiros em uma perspectiva retórico-política, em confronto com aquela do século XIX e de boa parte da crítica do século XX que se ocupou do tema.

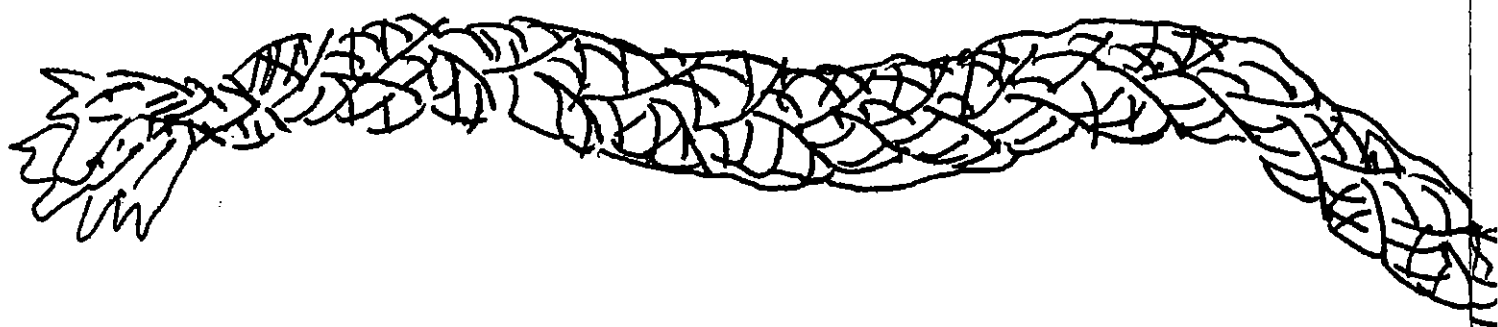
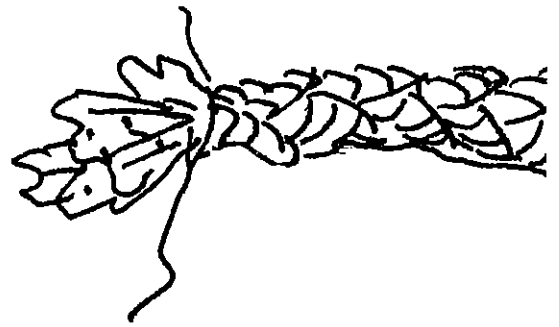
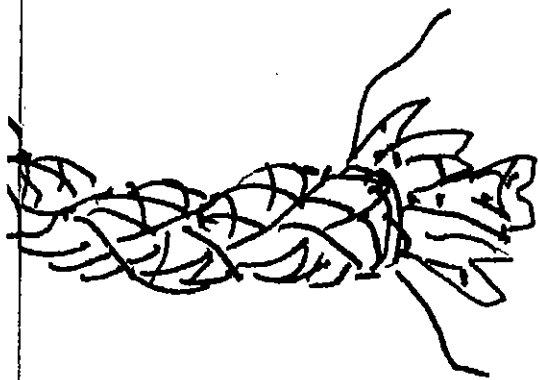
Título ***Reflexos da Revolução Russa no romance brasileiro dos anos 30 Jorge Amado e Graciliano Ramos*** **Autor Luciano Ribeiro de Carvalho Orientador prof. Dr. Zenir Campos Reis Nível mestrado**

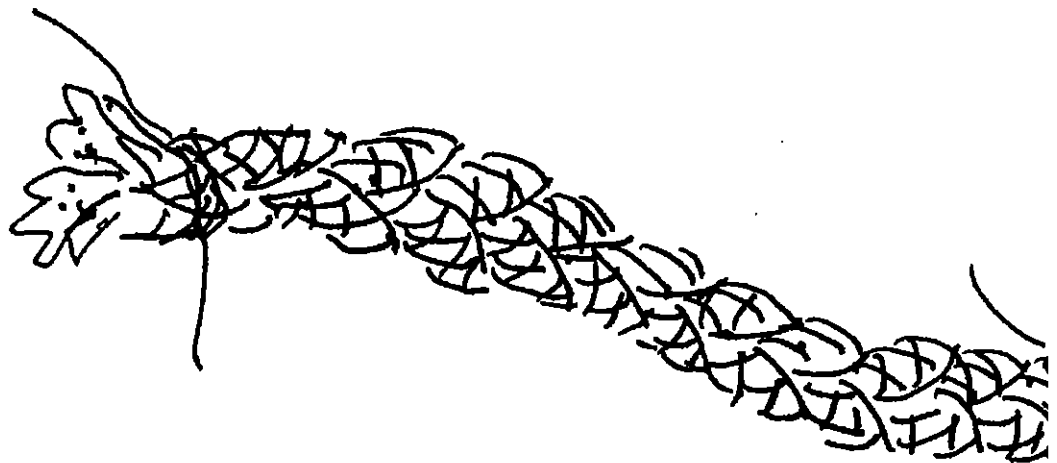
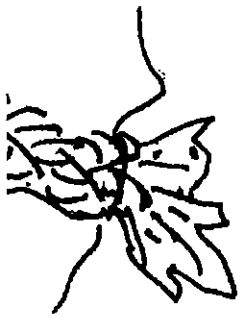
Partindo da obra de Jorge Amado e Graciliano Ramos, o trabalho estuda os reflexos da Revolução Russa no romance brasileiro dos anos 30 e analisa como esses autores pensaram a possibilidade de uma revolução operária no Brasil. A partir dessa temática revolucionária, busca-se, ainda, verificar como a literatura brasileira será levada a uma revisão do seu papel histórico, político e social.

Título ***Dialética da iluminação — a revelação como a capacidade de escuta do outro — leitura de "Campo geral" de João Guimarães Rosa*** **Autor Paulo César Carneiro Lopes Orientador prof. Dr. Zenir Campos Reis Nível doutorado**

Esta tese é uma leitura de "Campo geral" de JGR. O autor analisa a cena final "A pergunta de Miguilim"; discute Miguilim, agora Dr. Miguel, como narrador do *Corpo de baile*; analisa as respostas à pergunta de Miguilim sobre o sentido da vida: logocentrismo (do pai), eros (da mãe); "A resposta do Doutor à dialética do iluminismo e os impasses da razão moderna". Finalmente, "A resposta do Dito — iluminação a revelação como superação da razão moderna".

Título Estorvo ***civilização e encruzilhada*** **Autor Bárbara Guimarães Aranyi Orientador prof. Dr. José Antonio Pasta Júnior Nível mestrado**

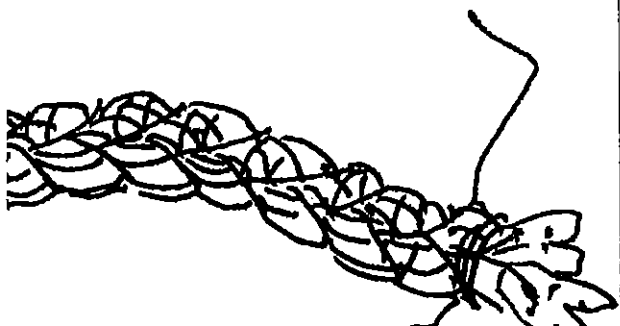
Esta dissertação estuda o romance *Estorvo*, de Chico Buarque. A partir de alguns aspectos como o caos e a violência na sociedade moderna, buscou-se analisar, no romance, a relação ordem/desordem, a figura do duplo e a forma como o tempo é trabalhado pelo autor. Essa abordagem procura intepretar o romance na sua totalidade.

Ruas

Nelson de Oliveira

Em São Paulo, logo na entrada da rua dos Cães — uma rua íngreme e muito estreita — há um doberman descomunal, de olhar feroz e turbulento, sentado sobre as patas traseiras. Onde está o dono de tão irascível criatura? Trancado em casa, é óbvio. Bem como todos os seus vizinhos. Afinal quem se arriscaria a sair à rua em pleno dezembro, no alto verão, com o sol escaldante cozinhando os miolos de seus queridos animaizinhos de estimação? É claro que se houvesse mais árvores nessa rua o problema estaria, se não resolvido, pelo menos atenuado. Todavia, como pode ver, em toda a extensão da rua dos Cães há pouquíssimas árvores. Isso deixa os animais, principalmente os dobermans, enlouquecidos. Presos a uma realidade que tanto os oprime, eles passam todo o tempo zanzando, indo de uma calçada a outra, de matilha em matilha, misturando-se com os dálmatas, filas, pastores-alemães, buldogues, incontáveis vezes por dia. Línguas de fora, ofegantes, afiadas, enchem-me de pavor. A rua dos Cães é um prolongamento da minha rua, que, por sua vez, é um prolongamento de todas as demais ruas de São Paulo. Dizem — não sei, nunca tive a oportunidade de ver confirmada tal afirmação — que em Buenos Aires também é assim. Dizem que lá todas as ruas da cidade, qual serpente sinuosa e infinita, fazem parte da mesma e única rua. Pode ser. Contudo, a superioridade dos portenhos — superioridade que muito nos constrange — deve ser reflexo de sua inteligente configuração urbana. Questão de bom senso: não existem cães sem coleira em Buenos Aires, nem ruas tão selvagens quanto as nossas. Isso, pelo menos, é o que dizem os viajantes.

Um verdadeiro milagre. Ao abrir a portinhola da gaiola, meu papagaio saiu de lá de dentro como um raio, atravessou a sala, passou pela janela aberta e ganhou a rua, deixando atrás de si um rastro de ar comprimido. Corri com o binóculo na mão. Fora do apartamento não esperei pelo elevador. Desci as escadas atabalhoadamente, sem respirar. O porteiro abriu-me o portão e, caramba!, quando apontei as lentes do binóculo para o final da rua, vi que o meu

papagaio já estava chegando lá, já estava lá, já não estava mais lá, mas muito mais adiante, no começo da rua seguinte. Minha rua emenda com a rua dos Cães, que por sua vez emenda-se com a rua dos Gatos, que por sua vez emenda-se com a rua dos Papagaios. Meu papagaio passou da minha rua pra rua dos Papagaios sem menor problema. Esse, o milagre.

Atravessei a rua dos Cães sem olhar para os lados, andei por toda a sua extensão quase sem piscar. Atravessei-a, a coluna ereta, os músculos rijos, sem pressa, controlando meus movimentos. Qualquer gesto mais afoito e seria o meu fim, disso eu tinha certeza. Enquanto andava ia sentindo nas faces o hálito quente dos cães. Por pouco não desfaleci, não manchei a calçada com meus excrementos. Mais do que o bafo, era o rosnar abafado, autocontrolado, cheio de vigor e de ira, dos animais, o que mais me intimidava. Silenciosos como gárgulas, os cães maiores, monstruosos e negros, permaneciam sentados sobre as patas traseiras, como se guardassem as portas do inferno. Esses aterrorizavam-me apenas com sua presença pétrea. Eram, contudo, os menores, os malditos poodles, fox-terriers, pinschers — os endemoninhados pinschers de pescoço comprido e orelhas retas — que me azucrinavam mais. Ah, os menores! Alguns soltos na rua, outros atrás das grades dos portões. Sacudindo os portões, estes. Abocanhando a barra das minhas calças, aqueles. Todos latindo sem parar, auauauauauauouououououou!, avançando e recuando.

Uma hora atrás, Vilma, ao me ver na rua, chamara-me da janela do nosso apartamento: — Consegue vê-lo? — Sim. Está na rua dos Papagaios, o desgraçado. — Que merda! Como você pôde ser tão tolo? Matilde jamais nos perdoará por isso. Emudeci. Matilde, histérica. Só de pensar nessa possibilidade meu corpo estremeceu. Corri para o apartamento, escancarei as portas do guarda-roupa, peguei o rifle, a capanga de munição e a rede de pegar borboleta. — Sou um homem amaldiçoado se não trouxer o bicho de volta. — Boa sorte. — Espero estar de volta antes que anoiteça. Respirei fundo. No

momento em que eu estava saindo Vilma me segurou e, com lábios de mel, beijou-me como há muito não me beijava. Não gostei nada disso. Temi por meu destino. Um beijo desses, numa hora dessas, tinha o sabor da morte.

Na rua dos Gatos, estaquei. Peguei o binóculo e olhei o mais longe que pude. Lá estava o desgraçado, dezenas de quarteirões à frente, na rua dos Papagaios. Pensei em desistir. Tive medo. Lembrei-me de Matilde e tal lembrança deu-me forças pra continuar. A rua dos Gatos era tremendamente mais soturna, mais ensombrecida do que a dos Cães. Entrar nela era como entrar numa caverna. Tudo porque, diferente da anterior, possuía essa um grande número de árvores — jabuticabeiras, ciprestes, pinheiros, até mesmo um grande carvalho — cuja sombra caía pesada e impiedosamente sobre prédios e gatos, tornando o sol quase invisível.

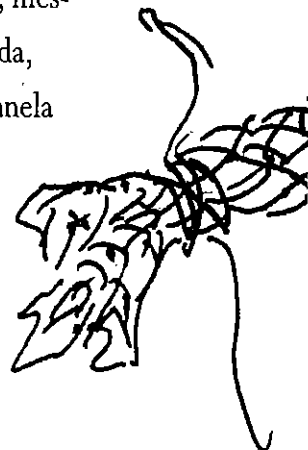
Protegidos pela copa das árvores, sombras, vultos e silhuetas moviam-se silenciosamente, como espectros de uma noite eterna. Possuiam contornos mal definidos, tais espectros. Deslocavam-se, dentro dessa selva insana, como entidades imateriais, sem produzir o menor ruído. Prossegui, sempre ereto, sempre firme em meus propósitos, tentando mostrar total indiferença pra com os felinos. A cada passo podia sentir o toque de suas patas, de suas caldas nas minhas mãos, primeiro, depois nas minhas pernas, por baixo da barra das calças. O toque aveludado, acolchoado, sinuoso, da mais desfrutável das fêmeas. De repente um gemido, um salto no escuro e o meu reflexo pego de surpresa no branco duns olhos arregalados, aterradores, horripilantes. E então mais outro salto, e mais outro, e outro. Depois, sussurros, como se conspirassem baixinho. E então mais outro salto, e mais outro, e outro. Vi pêlos curtos e pêlos longos, unhas retráteis e afiadas, caninos agudos e fortes. Siameses, persas, angorás, nos galhos mais baixos de uma figueira. Ao perceberem que eu não pretendia fugir, começaram, os mais audaciosos, a saltar do galho e a me rodear. Havia luz no fim do túnel. De onde me encontrava podia vê-la, apesar de muito pequena. Eu estava num túnel? Estava.

O fim do túnel era, eu sabia, o início da rua dos Papagaios. As casas e os prédios da rua dos Gatos tinham, todos, extensos jardins cujas plantas, alegres e exuberantes, escorriam pelos muros e grades, caíam na calçada, dificultando, e muito, a visão. Era planta ornamental por toda a parte. Onde terminava a copa da árvore mais próxima e onde começava o jardim do prédio em frente era algo difícil de se dizer. Desviei-me de uma raiz que já começava a quebrar o concreto em alguns pontos da calçada e topei, assustado, com um vulto tão grande, tão sólido, que, concluí, só podia tratar-se de um grupo compacto de dez, doze gatos sentados uns sobre os outros. Contudo, logo após o esbarrão dois olhos iluminados grudaram nos meus, feito lanternas. Nessa hora mudei de idéia. Não, definitivamente não era um grupo de gatos. Recuei, como quem houvesse pisado numa cascavel. O vulto arreganhou a boca, exibindo os dentes branquíssimos. Gelei. Seus olhos estavam emparelhados com os meus. Éramos quase da mesma altura. Ele não piscava, muito menos eu. Então, quando pensei ter finalmente atingido o ápice do surpreendente, quando ficou bem claro que nada mais poderia me tirar o fôlego, o vulto começou, devagar, a crescer, chegando a atingir o dobro do tamanho inicial. Quando parou de crescer foi que eu vi que ele, na verdade, tinha era ficado de pé. Devia ter uns três metros de altura. Apoiado apenas nas patas traseiras, estendeu-me uma das dianteiras e me tocou no ombro. Era um toque quente, quase afetuoso. O tipo de toque que só um pai conseguiria proporcionar a um filho. Não esperei pelo momento em que ele abriria a boca e me sussurraria palavras do além. Corri, do jeito que só os desesperados e os loucos conseguem correr.

Na rua dos Papagaios, olhei pra trás com o binóculo. Lá estava Vilma, diante do nosso prédio, acenando-me com um lenço azul. Acenei-lhe de volta. — Consegui. Estou aqui, gritei-lhe. Mas ela obviamente não me ouviu. Na verdade, devido ao fato de não estarmos conseguindo ouvir um ao outro, seus

gestos foram ficando mais nervosos, mais desesperados. Na mão direita, o lenço, escrevendo no ar uma frase que eu não conseguia entender. Com a mão livre, a esquerda, ela apontava alguma coisa no céu. Alguma coisa que, estando muito longe dela, devia estar próxima de mim. Virei-me, em pânico. — Não pode ser, balbuciei. Um silêncio estranho, amargo, imperava por ali. Voltei o binóculo na direção do fim da rua e nada. A rua estava deserta. Não havia nenhum papagaio em toda a sua extensão. Muito menos o meu papagaio.

Matilde jamais me perdoará por isso, pensei. Conheço seu temperamento, ela é capaz de acalentar uma mágoa por anos a fio, à espera do melhor momento pra se vingar. Entrei em parafuso. Matilde, Matilde. Que decepção! Já era mais de meio-dia. O ônibus da escola estava prestes a chegar em casa e Matilde prestes a entrar correndo na sala, na cozinha, nos quartos, no banheiro, à procura de algo que, diferente dos dias anteriores, não estaria lá à sua espera.

Nenhum papagaio nas árvores, poucas. Nenhum papagaio nos postes, poucos também. Olhei mais uma vez para o céu. Baixei lentamente o binóculo, confuso. — Não pode ser. Tornei a erguê-lo e a olhar o espaço azul-acinzentado acima dos edifícios. Vi, estupefado, centenas de pontinhos escuros sobre a linha do horizonte. — Macacos me mordam!, resmunguei. Os papagaios estavam todos lá, a dezenas de metros do chão, dirigindo-se para o norte. — Os malditos estão migrando!, berrei. No ato a lembrança do rostinho desconsolado de Matilde me veio à mente. Perdi a cabeça. Comecei a praguejar feito um doidivanas. Chutei uma lata de lixo, depois outra e mais outra. Chutei, ainda, várias caixas de papelão cheias de jornal velho. Sim, chutei todas as caixas de papelão cheias de jornal velho que estavam na calçada, esperando pelo caminhão de lixo. Os jornais espalharam-se pela rua. O lixo, não. Este rolou pra fora das latas, mas, mesmo assim, permaneceu quase no mesmo lugar, embolado, grudado na calçada, cheirando mal. Alguns moradores dos prédios em torno apareceram na janela

pra ver que algazarra era essa. Respirei fundo, procurando recobrar o autocontrole. Sentei-me na sarjeta, sempre com os olhos voltados para o céu, para o bando de papagaios. — Filhos da puta, gritei novamente, pondo pra fora todo o ar dos pulmões.

O vento trouxe de volta algumas folhas de jornal, que imediatamente grudaram em mim, no rosto, nas pernas, como que pra se vingar dos pontapés que haviam levado. Estraçalhei-as com raiva. Reduzi-as a pedacinhos, a uma infinidade deles, sempre xingando os papagaios: —Trastes desgraçados filhos da puta! — Mais gente surgiu nas janelas. Cabeças grisalhas, envelhecidas, cansadas. Ao vê-las, tive ímpetos de fazer-lhes com as mãos sinais obscenos. Todavia, não os fiz. Apenas fiquei ali, sentado, olhando os papagaios, puto da vida. Os papagaios: pontos cada vez menores na linha do horizonte. Enquanto sumiam, indiferentes aos meus impropérios, eu ficava pensando, com os meus botões, se seria de fato verdadeira a história muitas e muitas vezes contada pelos viajantes, das mais diferentes formas. Ou seja, a história de que tanto as ruas de São Paulo quanto as de Bueno Aires fariam parte, todas, da mesma e única rua. Sendo assim, tudo não passaria de uma extensa linha, margeada, a cada nova região, por cidades diferentes, por culturas diferentes. Uma única e extensa linha, de leste a oeste. Bastaria, se se quisesse chegar a Buenos Aires partindo da rua dos Papagaios, seguir sempre em frente, de rua em rua. Estivessem certos os viajantes, bastaria, pra se ir de Buenos Aires a Nova York, seguir sempre em frente, de rua em rua. De Nova York a Paris? De Paris a Tóquio? Sempre em frente, de rua em rua.

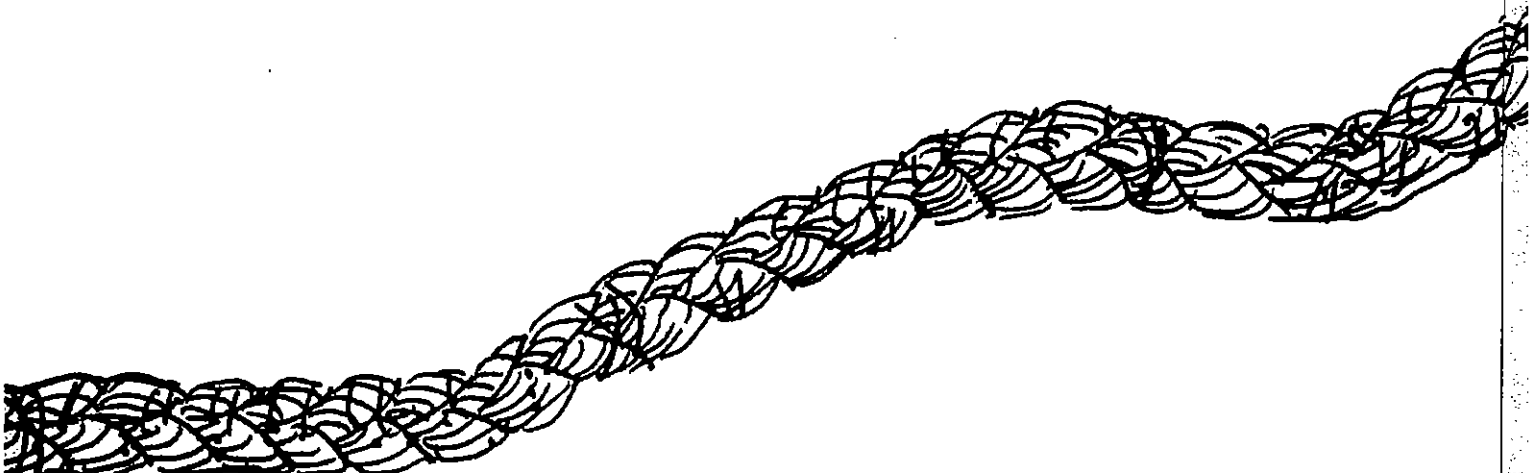
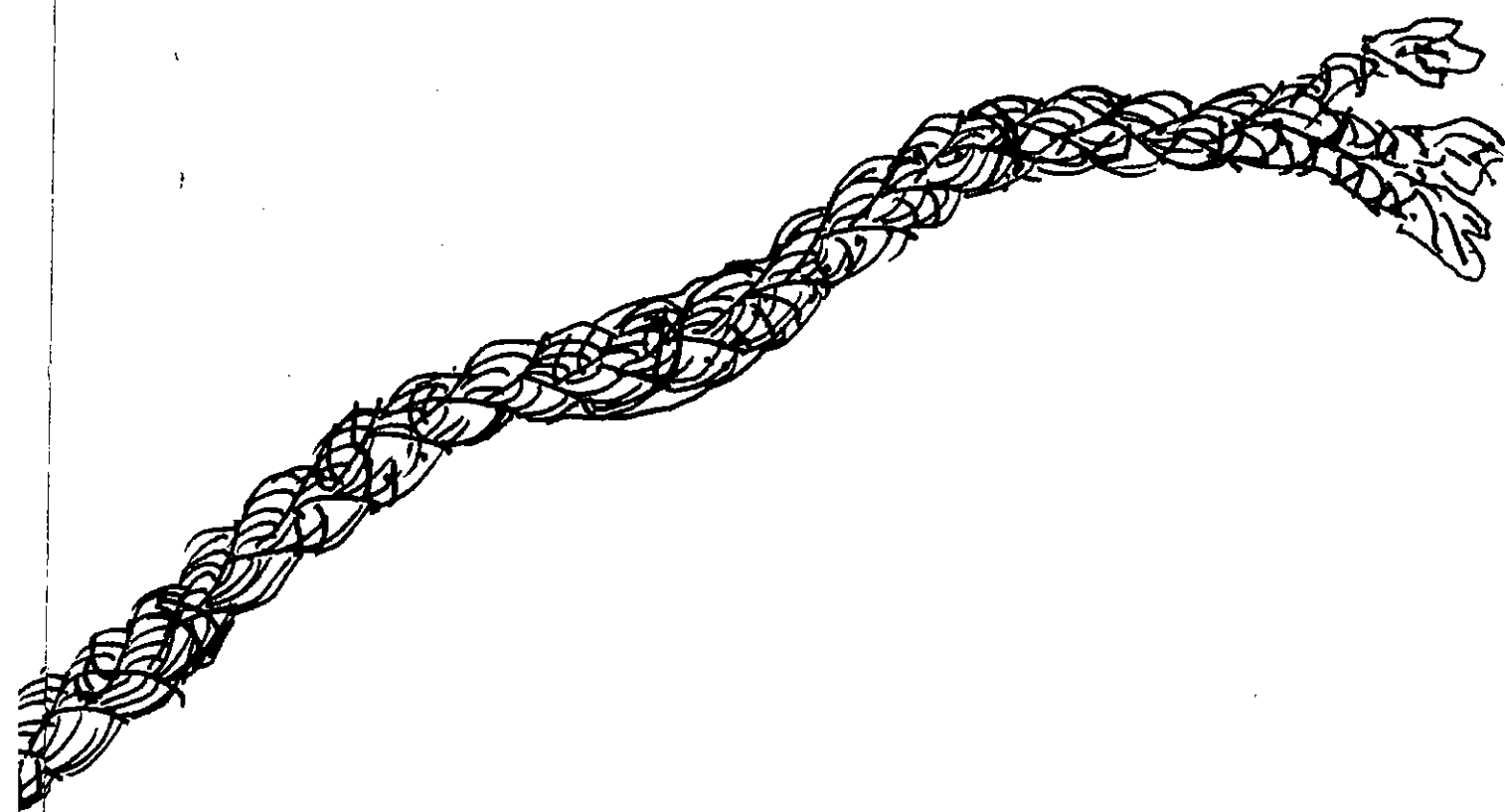
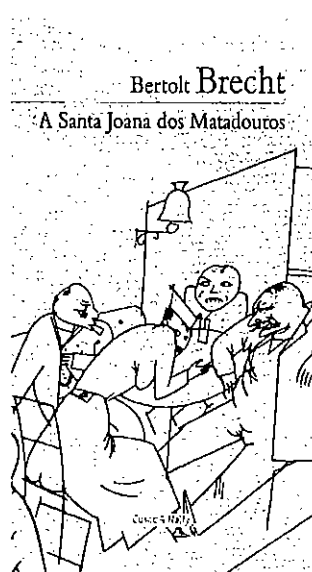
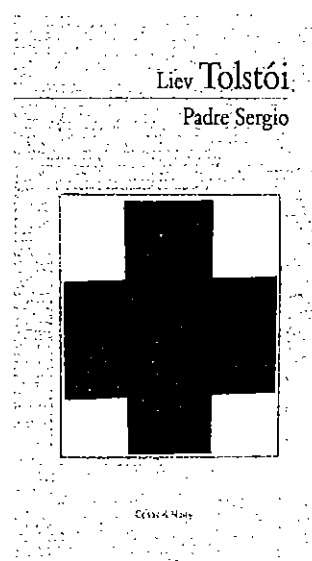
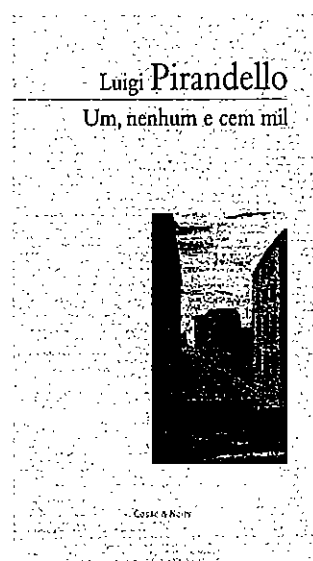
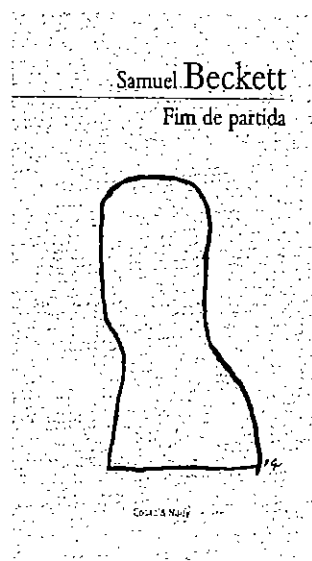
Aos colaboradores

Trabalhos para esta revista podem ser enviados para:

Teresa revista de Literatura Brasileira
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403 – Cidade Universitária
São Paulo SP Brasil 05508-900
tel.fax [55 11] 3818.4840 e-mail teresalb@edu.usp.br

Todos os trabalhos deverão ser inéditos e vir acompanhados de resumo de no máximo 5 linhas e 3 palavras-chave (se possível enviar também *abstract e key words*). Pede-se que o autor encaminhe uma breve nota biográfica indicando o seu nome completo, local em que leciona e/ ou pesquisa, sua área de atuação e principais publicações. Deve ser enviada uma cópia impressa e outra em disquete na seguinte configuração: *Windows 95* ou superior, fonte *Times*, corpo 14 e espaço 1,5. Para citações fora do texto reduzir para corpo 12. Palavras estrangeiras e destacadas devem vir grafadas em itálico. Os textos ainda podem ser encaminhados por e-mail, seguindo as mesmas formatações. Os trabalhos encaminhados serão submetidos à aprovação dos membros da Comissão Editorial.
A revista não se compromete a devolver os originais recebidos.

Teresa

São João da Cruz, o poeta maior da lírica espanhola, estava encarcerado. Teve uma visão de sua companheira de Carmelo, a grande Santa Teresa de Ávila. Ela o instruiu para fazer uma corda trançada com as cobertas da cama, e saltar pela janela. A história ficou famosa e quando alguém perguntava como é que o frade escapulira, diziam: uma "Teresa". A palavra virou gíria e passou da Espanha à América Latina. Outros santos, como São Geraldo Magella, também escaparam com uma corda de lençóis para meter-se num convento. Deste santo disse uma testemunha em cartório: "buttósi per la finestra". Mandou-se pela janela, como hoje ainda tentam fazer os prisioneiros de nossas grandes cidades, nos monstruosos currais de gado humano chamados presídios, com sua superpopulação de desesperados. [Gerardo Mello Mourão]

Coleção Prosa do Mundo

Jacobsen Tolstói Pavese Beckett Pirandello Brecht

Preparação Eliane Jacqueline Mattalia, Maria Claudete de S. Oliveira, Salete Therezinha de A. Silva, Maria Salete Magnoni
Revisão Aleixo da Silva Guedes, Eliane Jacqueline Mattalia, Isabella Marcatti, José Mucinho, Maria Claudete de S. Oliveira, Ricardo S. Carvalho, Salete Therezinha de A. Silva
Transcrição, estabelecimento de textos Eliane Jacqueline Mattalia

Ilustrações Tunga
Projeto gráfico Elaine Ramos
Papel alta alvura 90 g/m²
Tiragem 1500
Fotolito Bureau 34
Impressão Bartira gráfica

Endereço para correspondência ***Address for correspondence***
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403 – Cidade Universitária
São Paulo SP Brasil 05508-900
tel.fax [55 11] 3818.4840
e-mail teresalb@edu.usp.br

Solicita-se permuta *Exchange desired*

Distribuição
Editora 34
R. Hungria, 592
São Paulo SP Brasil 01455-000
tel.fax [55 11] 3816.6777
e-mail editora34@uol.com.br